

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**“NÃO É A ANTIMÚSICA, É A MÚSICA EM MOVIMENTO!”: Uma
História Do Grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-2004)**

Diogo José Freitas Do Egypto

Orientador: Prof. Dr. Elio Chaves Flores

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA – PB
AGOSTO – 2015

**“NÃO É A ANTIMÚSICA, É A MÚSICA EM MOVIMENTO!”: Uma
História Do Grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-2004)**

Diogo José Freitas Do Egypto

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em História do
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal da Paraíba – UFPB, em
cumprimento às exigências para obtenção do
título de Mestre em História, Área de
Concentração em História e Cultura Histórica.

Orientador: Prof. Dr. Elio Chaves Flores

Linha de Pesquisa: Ensino de História e Saberes Históricos

JOÃO PESSOA – PB
2015

E32n Egypto, Diogo José Freitas Do.
 Não é a antimúsica, é a música em movimento!: uma
 história do Grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-
 2004) / Diogo José Freitas Do Egypto.- João Pessoa, 2015.
 216f.
 Orientador: Elio Chaves Flores
 Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA
 1. Historiografia. 2. História e cultura histórica. 3. Jaguaribe
 Carne. 4. Música popular. 5. Híbridos musicais. 6. Cultura
 histórica - Século XX - Paraíba.

UFPB/BC

CDU: 930.2(043)

**“NÃO É A ANTIMÚSICA, É A MÚSICA EM MOVIMENTO!”: Uma História Do
Grupo Jaguaribe Carne De Estudos (Paraíba, 1974-2004)**

Diogo José Freitas Do Egypto

Dissertação de Mestrado avaliada em ____/____/____ com conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Elio Chaves Flores

**Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Orientador**

Prof^a. Dra. Isabel Cristina Martins Guillen

**Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal de Pernambuco
Examinadora Externa**

Prof^a. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio

**Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal da Paraíba
Examinadora Interna**

Prof. Dr. Marco Aurélio Paz Tella

**Programa de Pós-Graduação em Antropologia – Universidade Federal da Paraíba
Suplente Externo**

Prof^a. Dra. Telma Dias Fernandes

**Programa de Pós-Graduação em História – Universidade Federal da Paraíba
Suplente Interno**

“Se as crianças não forem expostas à música estranha, elas podem muito bem crescer, ir à escola, arrumar empregos, ter filhos... e morrer! Sem nunca ter experimentado a loucura! Isso é muito perigoso!”

(Lux Interior, fundador da banda The Cramps)

AGRADECIMENTOS

Uma longa caminhada como esta não é feita sem boas companhias. Gente que direta ou indiretamente, de longe ou de perto, nos ajuda a atravessar o vendaval de forma mais leve e prazerosa. Gente que nos permite não apenas mirar o fim da estrada, mas também desfrutar a beleza que se oferece ao longo do percurso.

Agradeço ao Grande Arquiteto do Universo a dádiva da vida e as oportunidades diárias de aprendizado, crescimento e realização.

Ao meu orientador Elio Flores o interesse pelo tema, os livros compartilhados, as boas conversas, o suporte na realização de entrevistas, enfim, o acompanhamento firme, sereno e amigo.

A Regina Behar, professora e orientadora nos tempos de graduação, amiga e colega de profissão nos dias de hoje, a indicação de tema e os preciosos conselhos.

Às professoras Isabel Guillen e Ana Marinho as críticas e sugestões enriquecedoras nas minhas bancas de qualificação e defesa.

À Prefeitura de São Miguel de Taipu a concessão de licença remunerada, possibilitando uma maior dedicação às etapas de desenvolvimento do trabalho.

Aos colegas, professores e funcionários do PPGH-UFPB as conversas, indicações, momentos de descontração e contribuições diversas que auxiliam na elaboração de nossas dissertações. De modo especial, agradeço a Ivan (a amizade e a partilha de discos, livros, canções, viagens, congressos, cervejas e tantas coisas mais; “tu é massa, pai!”), Talita (a paciência e doçura em pessoa com as minhas mil dúvidas sobre a Plataforma Brasil e a precisão cirúrgica nas indicações de leitura na reta final da minha escrita; brigadão, Talitinha!), Isabela (as leituras, sugestões e lembretes constantes, os livros emprestados, os bons e longos papos... valeu, Bela!), Telma (as aulas e os debates acalorados, a leitura e as sugestões para este trabalho, o empenho e a dedicação à frente da coordenação do Programa) e Pollyana (a simpatia e a solicitude na resolução dos trâmites burocráticos na secretaria do Programa).

Aos entrevistados (Pedro Osmar, Paulo Ró, Adeildo Vieira, Marcelo Macedo, Sílvio Osias, Jaldes Meneses e Walter Galvão) a disponibilidade e interesse em colaborar com a pesquisa, bem como a inestimável contribuição que trouxeram através de seus depoimentos. De modo particular, agradeço a Paulo (a maravilhosa acolhida, o papo descontraído e o

delicioso almoço em Lucena), Pedro (a disposição e vontade de ajudar mesmo à distância, tirando minhas dúvidas e respondendo a perguntas via *e-mail* e *Facebook*), Marcelinho (a doação de discos originais e também da discografia do Jaguaribe Carne em formato mp3, além da disponibilização do encarte do *Vem no Vento* em versão digitalizada) e Walter (a colaboração mesmo em meio às tribulações na saúde e a doação de seus livros).

A George Glauber a troca de ideias, o compartilhamento de sua dissertação (quando esta ainda estava em fase de ajustes finais) e de suas entrevistas com Pedro Osmar e Paulo Ró.

A Rinah a amizade, a competência e o cuidado na transcrição das entrevistas.

Aos funcionários do arquivo do jornal *A União* e do Núcleo de Documentação e Pesquisa Musical da Funesc o auxílio durante as minhas visitas. De modo particular, agradeço a Heráclito Dornelles a disposição em digitalizar vários artigos e matérias de jornais pertencentes ao acervo do Núcleo.

Aos meus companheiros de Hazamat (Rodolfo, Peehfe e Pedro) a amizade intra e extra musical e a compreensão nos meus momentos de ausência ou de menor dedicação às atividades da banda.

Aos Amigos Brutais (Denise, Rafa, Élisson, Lid, Yah, Sam, Jesa, Joseph), colegas de trabalho da Escola Fernando Cunha Lima e demais amizades que trouxeram mais leveza ao dia a dia e me ajudaram a manter a saúde mental nos últimos dois anos e meio.

À minha família (meu avô Manoel, minha mãe Aparecida, meus irmãos Valeska e Felipe) o amor, a compreensão, o incentivo e o suporte infinitos e tudo aquilo que jamais poderei expressar ou agradecer através de palavras. Ao meu pai Evandro (*in memoriam*) o gosto e o incentivo à música e à busca do conhecimento em geral.

Agradeço ainda a Pedro Osmar, Paulo Ró, Adeildo Vieira, Chico César, Zé Ramalho, Herbert Vianna, Sivuca, Noel Rosa, Chico Buarque, Belchior, Odair José, Bezerra da Silva, Djavan, Gilberto Gil, Raimundo Fagner e tantos outros mestres da música popular brasileira a beleza, a força, a luta e a paixão que inspiram e difundem através de suas canções.

RESUMO

Este trabalho tem como principal foco de discussão o Grupo Jaguaribe Carne de Estudos, movimento artístico-cultural fundado em 1974 na cidade de João Pessoa, na Paraíba, pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. O grupo já atravessa mais de quatro décadas de atuação, desenvolvendo um conjunto de atividades denominadas de “guerrilha cultural” - um trabalho que engloba desde a produção artística em diversas linguagens (música, poesia, artes plásticas, etc.) até o apoio e a intervenção direta em projetos de cunho social, cultural e educacional. Partindo do princípio de que é possível contar *uma* história do Jaguaribe Carne, este trabalho busca reconstituir a trajetória do grupo, atentando para alguns dos seus aspectos mais distintivos, tais como a biografia de seus fundadores, o início das atividades, as apresentações, os colaboradores, os projetos e a produção discográfica; abordar a produção artístico-cultural brasileira e paraibana durante o período do regime militar; discutir o conceito de “guerrilha cultural”, bem como as possíveis relações e diálogos entre o grupo paraibano e outros movimentos que lhe são contemporâneos, a exemplo dos “alternativos”, do “desbunde” e da Tropicália; analisar, tomando o conceito de hibridismo como uma ferramenta teórica de compreensão da música popular, algumas composições do grupo presentes no *LP Jaguaribe Carne Instrumental* e no *CD Vem no Vento*. Em termos metodológicos, o trabalho se desenvolve a partir de um cruzamento entre fontes bibliográficas, orais, audiovisuais e musicais.

Palavras-chave: Jaguaribe Carne; Música Popular; Hibridismos Musicais; Paraíba; Século XX; Cultura Histórica.

ABSTRACT

The main focus of discussion in this work is the Grupo Jaguaribe Carne de Estudos, an artistic and cultural movement founded in 1974 in the city of João Pessoa, Paraíba, by brothers Pedro Osmar and Paulo Ró. The group has gone through more than four decades of work, developing a set of activities called “guerrilha cultural” - which ranges from artistic production in various languages (music, poetry, visual arts, etc.) to the support and direct intervention in social, cultural and educational projects. Assuming that you can tell a story of Jaguaribe Carne, this paper aims to reconstitute the group’s trajectory, by highlighting some of its most distinctive features, such as the founders’ biography, early activities, performances, collaborators, projects and discography; approach the artistic and cultural production in Brazil and Paraíba during the military regime; discuss the concept of “guerrilha cultural” as well as the possible relations and dialogues between the group from Paraíba and other contemporary movements, such as the “alternatives”, the “desbunde” and the Tropicália; analyze, by taking the concept of hybridity as a theoretical tool to understand popular music, some of the group’s compositions, present in the LP *Jaguaribe Carne Instrumental* and in the CD *Vem no Vento*. In terms of methodology, this work develops from a crossing between bibliographical, oral, audio-visual and musical sources.

Keywords: Jaguaribe Carne; Popular Music; Musical Hybrids; Paraíba; 20th Century; Historical Culture.

LISTA DE SIGLAS OU ABREVIATURAS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa
AESP – Associação dos Estudantes Secundaristas da Paraíba
APAN – Associação Paraibana dos Amigos da Natureza
API – Associação Paraibana de Imprensa
ARENA – Aliança Renovadora Nacional
CEPLAR – Campanha de Educação Popular
CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil
COEX/UFPB – Coordenação de Extensão Cultural da Universidade Federal da Paraíba
CPC – Centro Popular de Cultura
DCE – Diretório Central dos Estudantes
EMAN – Escola de Música Antenor Navarro
FAC – Fundo de Ação Comunitário do Governo do Estado da Paraíba
FACMA – Fundação Artístico Cultural Manuel Bandeira
FAL – Fitas Alternativas
FENAV – Festival Nacional de Vanguarda
FIG – Festival de Inverno de Garanhuns
FPTA – Federação Paraibana de Teatro Amador
FUNJOPE – Fundação Cultural de João Pessoa
FUNESC – Fundação Espaço Cultural da Paraíba
GRUTAC – Grupo de Teatro Amador de Cajazeiras
IFPB – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba
JUTECA – Juventude Teatral de Cruz das Armas
MAM – Museu de Arte Moderna
MEI – Movimento dos Escritores Independentes
NUDOC/UFPB – Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba
OAB – Ordem dos Advogados do Brasil
OMB – Ordem dos Músicos do Brasil
PSD – Partido Social Democrático
SESC – Serviço Social do Comércio
TPN – Teatro Popular do Nordeste
UDN – União Democrática Nacional
UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNIPÊ – Centro Universitário de João Pessoa

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Discografia do Jaguaribe Carne.....	62
--	----

SUMÁRIO

EPÍGRAFE	IV
AGRADECIMENTOS	V
RESUMO	VII
ABSTRACT	VIII
LISTA DE SIGLAS OU ABREVIATURAS	IX
LISTA DE QUADROS	XI
 INTRODUÇÃO	 13
 1 “ACHO QUE VEM ALGUMA COISA POR AÍ”: A TRAJETÓRIA DO JAGUARIBE CARNE.....	 25
1.1 Os fundadores	30
1.2 O início	39
1.3 Os <i>shows</i> e os “agregados”	46
1.4 Os projetos	52
1.5 A produção	60
 2 PELOS CAMINHOS DA GUERRILHA CULTURAL	 69
2.1 A produção artístico-cultural em tempos de regime militar	71
2.2 Fome de cidadania: arte, cultura e política nas ruas	92
2.3 Uma guerrilha antropofágica: intercâmbios e diálogos possíveis	106
 3 A MÚSICA EM MOVIMENTO: UMA ANÁLISE DOS HIBRIDISMOS MUSICAIS NA OBRA DO JAGUARIBE CARNE	 127
3.1 O hibridismo em debate	131
3.2 <i>Jaguaribe Carne Instrumental</i>	145
3.3 <i>Vem no Vento</i>	171
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 196
FONTES DE CONSULTA	202
ANEXOS	212

INTRODUÇÃO

O senso comum costuma afirmar que o ser humano é movido por suas paixões. Penso que, no caso da minha escolha pelo Grupo Jaguaribe Carne de Estudos, tal máxima mostra-se absolutamente verdadeira: afinal, não fosse a enorme e crescente fascinação que possuo pelo universo musical, tal opção jamais teria sido feita. Minha paixão pela música, particularmente a popular, não é de hoje: remonta à infância, atravessa a adolescência e chega à idade adulta sem perder a força.¹ Esse amor antigo, aliado à descoberta da riqueza da música popular como fonte e objeto de estudo da história e à relativa escassez de trabalhos historiográficos neste âmbito, me levou a enveredar pelo caminho (atraente, porém ardiloso) das relações entre história e música no Brasil. Mas por que estudar o Jaguaribe Carne?

O presente objeto de pesquisa me apareceu alguns anos atrás, de maneira espontânea, numa conversa com a professora, orientadora e amiga Regina Behar. Após um pequeno mergulho no universo do samba carioca e da música de Noel Rosa, manifestei-lhe o desejo de trabalhar com um tema com o qual eu pudesse ter uma maior proximidade, especialmente em termos espaciais. O nome do Jaguaribe Carne, sugerido entre alguns outros, despertou em mim um sentimento curioso: por um lado, me atraía a possibilidade de abraçar como tema um pouco da arte e da cultura da minha terra; por outro, meu parco conhecimento sobre o objeto e a pouca empatia com o mesmo quase me levaram a descartá-lo. No momento em que escrevo estas linhas, contudo, penso que poucas temáticas poderiam ser mais instigantes e desafiadoras que esta.

O Grupo Jaguaribe Carne de Estudos, como é oficialmente denominado, surgiu no ano de 1974, na cidade de João Pessoa, na Paraíba, fundado pelos irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. De lá para cá, são mais de quatro décadas de atuação, desenvolvendo atividades definidas pelo grupo como “Guerrilha Cultural” – um trabalho que não se resume à produção artística em suas mais diversas linguagens (música, poesia, artes plásticas, teatro), mas que engloba também o apoio e a participação direta em projetos culturais, sociais e educacionais, tais como o Musiclube da Paraíba, o Movimento dos Escritores Independentes (MEI) e o Projeto Fala Bairros. A atuação do grupo nunca esteve restrita à capital paraibana, desde cedo abrangendo também os municípios da Grande João Pessoa (Bayeux, Santa Rita, Cabedelo),

¹ Um claro indício disto é o meu Trabalho Acadêmico de Conclusão de Curso, no qual discuto, entre outras coisas, samba carioca e Noel Rosa. Para maiores detalhes, ver EGYPTO, Diogo. *Filosofia da Vila: a representação do cotidiano popular carioca na música de Noel Rosa*. 2009. 89 p. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

além de cidades vizinhas como Campina Grande, Recife e Natal. Tendo sido classificado como “arte de vanguarda”, “movimento de contracultura” e até “antimúsica”, o Jaguaribe Carne é um fenômeno cultural sem precedentes na história contemporânea da Paraíba. Através de sua arte espontânea, surpreendente e inovadora, os irmãos Pedro e Paulo desenvolveram uma espécie de “laboratório” para a moderna música popular paraibana e brasileira, com o qual travaram contato artistas como Chico César, Elba Ramalho, Lenine, Escurinho, Totonho, entre outros, cada qual contribuindo e colaborando com o grupo de maneira particular.

Desse modo, partindo da ideia de que é possível contar *uma* história desse movimento, busco aqui reconstituir historicamente a trajetória do Jaguaribe Carne, perfazendo um caminho que vai desde o seu ano de fundação, em 1974, até o lançamento de seu mais recente disco, *Vem no Vento*, de 2004. Questões diversas interessam e permeiam a investigação, tais como o significado do termo “Guerrilha Cultural”, frequentemente utilizado por seus fundadores para se referir às ações empreendidas pelo grupo; o impacto cultural de suas obras e iniciativas, bem como o seu lugar na construção da moderna música popular paraibana e brasileira; a complexidade e a multiplicidade de elementos inerentes às manifestações artístico-musicais brasileiras e latino-americanas; a produção musical do grupo durante o período supracitado, em particular os discos *Jaguaribe Carne Instrumental* e *Vem no Vento*.

Tal empreitada, todavia, apresenta alguns obstáculos. Primeiramente, é importante salientar a ausência de uma literatura especializada, com a qual se possa dialogar ou buscar suporte. Há uma carência de trabalhos sobre a história da Paraíba contemporânea, particularmente no que diz respeito ao âmbito cultural. Quando restringimos essa análise aos estudos que discutem a música ou canção popular, a escassez é ainda maior. É bem verdade que registram-se alguns esforços significativos no sentido de tentar preencher as lacunas existentes;² contudo, ainda há muito por fazer.

Em termos de referencial teórico, esta pesquisa ancora-se e busca estabelecer diálogo com a denominada história cultural da música popular, cujo estágio de desenvolvimento no Brasil não é dos mais avançados. A instituição deste campo relaciona-se diretamente com a incorporação da música enquanto objeto e fonte de estudo para a história, ocorrida no curso do século XX. Parece haver um consenso de que o ensino e a pesquisa em história não mais

2 Refiro-me às dissertações de Jandynéa Gomes (2012) e Manuela Ramos (2012), ambas defendidas no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba (PPGH-UFPB) e devidamente referenciadas na seção “Fontes de consulta” ao final deste trabalho.

precisam basear-se unicamente em documentos escritos, tal como fazia crer uma historiografia de cunho tradicional, factual e positivista, dedicada apenas a grandes acontecimentos e personagens marcantes. No decorrer do século passado, tal prática historiográfica passou a ser contestada por diversos historiadores, interessados na exploração de novos horizontes disciplinares. Le Goff (2005) aponta a fundação da revista dos *Annales*, em 1929, como um importante marco de configuração e início de consolidação dos pressupostos básicos de uma nova história – os quais incluíam a negação de uma história narrativa e do acontecimento, a ideia de uma “historiografia do problema” e a necessidade de escrever uma história que não se voltasse apenas para a dimensão política.³ Além dos *Annales*, outros autores e movimentos possuem relevância na mudança de rumos da historiografia, tais como Roger Chartier, Michel de Certeau, Hayden White, a Escola de Frankfurt e a Escola Social Inglesa.

Tais transformações podem ser percebidas ao longo do século XX, com o surgimento de formas renovadas de pensar e escrever a história, lançando mão de diversas fontes e buscando objetos de pesquisa até então inéditos. É nessa profusão de novos temas, fontes e abordagens para a história que se situa a aproximação com o campo da música, para o qual os historiadores têm se voltado, “pensando essa expressão cultural como objeto a ser explorado e importante fonte de acesso às tramas que buscam dar sentido à realidade estudada, esteja ela localizada no passado recente ou em tempos remotos” (BRITO, 2007, p. 209). Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, a canção popular (verso e música), em suas múltiplas variantes, é aquela que mais embala e acompanha as diversas experiências humanas, apresentando-se como uma forma artística dotada de extraordinário poder de comunicação, especialmente ao se difundir pelo universo urbano. Por estas características, a canção pode constituir-se como ferramenta para compreender melhor ou acessar aspectos pouco conhecidos do cotidiano dos grupos subalternos, “desvendando a história de setores poucos lembrados pela historiografia” (MORAES, 2000, p. 204-205).

A descoberta da música ou canção popular como um importante instrumento para compreender a formação cultural de um povo e as relações entre os mais diversos grupos sociais, contudo, é um fenômeno relativamente recente, pelo menos no Brasil. Conforme Marcos Napolitano (2005a, p. 7-8), foi na década de 1970 que a música popular tornou-se um

3 Para um maior aprofundamento acerca deste importante movimento de renovação historiográfica, ver BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1990.

tema mais recorrente nos programas de pós-graduação do país. O *boom* de pesquisas ocorreria apenas no final dos anos 1980. Dona de um estatuto estético um tanto quanto híbrido – uma vez que é constituída por uma junção de linguagens (música, letra e performance) –, a música popular já recebeu focos de luz das mais diversas áreas do conhecimento: sociologia, antropologia e letras foram apenas as primeiras a abordar o novo tema de maneira acadêmica. Essa natureza interdisciplinar dos estudos sobre a música popular, portanto, está presente desde os seus primórdios e merece ser ressaltada. Todavia, embora atravessem várias áreas do conhecimento, estes estudos ainda não estabeleceram “um olhar entrecruzado que permita dar conta dos seus vários aspectos estéticos, sociológicos e históricos” (NAPOLITANO, 2007, p. 154). É comum observar a manutenção de uma série de vícios e equívocos no trato com a música popular, os quais levam à persistência de interpretações errôneas ou incompletas: análises que separam “letra” de “música”, “obra” de “contexto” e “autor” de “sociedade” tendem a perpetuar visões que não discutem a música popular em toda a sua complexidade sociológica e cultural. Para Napolitano (2005a, p. 7-8), é preciso descartar uma forma evolucionista de pensar esta categoria, cuja tendência é a de comparar gêneros e produções musicais de diferentes épocas e contextos. Uma abordagem mais cuidadosa da música popular deve levar em conta essas particularidades, sobretudo não hierarquizando questões sociais, econômicas ou culturais, mas buscando uma articulação entre estas esferas, a qual venha de fato a contribuir para a análise de uma categoria tão multifacetada e complexa como esta.

Diante de um objeto de natureza híbrida como a música/canção popular, me parece que a proposta interdisciplinar é o caminho mais indicado a seguir. A despeito das diferenças de abordagens e modelos teóricos, há múltiplas possibilidades de diálogo e de intercâmbio entre as várias áreas que compõem os estudos sobre música popular, capazes de gerar análises instigantes e enriquecedoras. Concorro com Néstor García Canclini (2013, p. 19) quando este defende a existência de “ciências sociais nômades”, que emprestem suas ferramentas umas às outras e superem uma concepção em camadas do mundo da cultura. É nesse sentido que procurei dialogar com autores e obras vinculados a diversas áreas do conhecimento, tais como a etnomusicologia, a linguística, a comunicação social e os estudos culturais. Acredito que esse exercício de interdisciplinaridade provou-se bastante útil e pertinente em diversos momentos, em especial na análise da música enquanto fonte documental (empreendida no terceiro capítulo) e na utilização de conceitos-chave para a pesquisa, como o de *hibridismo*.

Neste início de século XXI, é notável a hegemonia da cultura sobre a política – vide a miríade de expressões emanadas da gramática cultural, tais como *cultura de massas*, *cultura política*, *capital cultural*, *multiculturalismo*, entre tantas outras (FLORES, 2007, p. 86). Ao mesmo tempo, o processo de globalização forjado pelo capitalismo desde a expansão marítima europeia dos séculos XV e XVI torna cada vez mais urgente a tarefa de pensar os *encontros culturais*, tão recorrentes e intensos no nosso tempo. O hibridismo (ou hibridação, como alguns preferem chamar), fenômeno possível de ser observado em diversas esferas (política, econômica, social, etc.), também pode ser encontrado e analisado no plano cultural. É neste plano que utilizo esse conceito, mais especificamente dentro do campo musical. Desse modo, busquei, através de uma revisão bibliográfica de autores ligados às mais variadas disciplinas, uma compreensão inicial acerca da ideia de *hibridismo cultural* (BURKE, 2006; HALL, 2013; CANCLINI, 2013). Num segundo momento, avanço para a discussão sobre os *hibridismos musicais* (VARGAS, 2008) – os quais representam, a meu ver, uma importante chave teórica para compreender a produção musical do Jaguaribe Carne. Pensar um objeto como a música/canção popular (com o seu já mencionado caráter híbrido), ainda mais na América Latina – lugar onde as fusões e sincretismos se fazem presentes de forma intensa, nas mais variadas esferas – a partir de um conceito como o de hibridismo pode ser um exercício extremamente fecundo, na medida em que permite identificar e analisar a presença e os intercâmbios entre elementos provenientes de diversos “mundos” e tradições musicais. É, portanto, no intuito de perceber tais misturas e encontros culturais/musicais na música do Jaguaribe Carne que procedo à análise de parte da sua produção musical, lançando mão de procedimentos metodológicos que serão explicitados a seguir.

Em termos metodológicos, a pesquisa foi desenvolvida a partir de um cruzamento entre fontes bibliográficas, relatos orais, fontes audiovisuais e musicais. Na concepção inicial do projeto, havia a intenção de empreender uma pesquisa em jornais e periódicos locais (*O Norte*, *Correio da Paraíba*, *A União*), visando à obtenção de um levantamento de notícias, resenhas ou referências feitas ao grupo durante o período recortado. Porém, fatores diversos – tais como o longo período recortado pela pesquisa, o elevado número de edições e publicações a pesquisar e o escasso tempo disponível para empreender tamanho esforço – me fizeram declinar desta tarefa. Diante de tais empecilhos, resolvi me ater a uma única publicação: o *Correio das Artes*, suplemento cultural publicado pelo jornal *A União* desde

1949, sendo considerado o mais antigo em circulação no Brasil. Uma vez que este suplemento costuma ser publicado quinzenalmente (e o arquivo que visitei, localizado na sede do jornal, carece de algumas edições), foi possível realizar um levantamento razoavelmente satisfatório em termos quantitativos, tendo a publicação me indicado algumas pistas interessantes.

Um bom acervo de matérias jornalísticas sobre o Jaguaribe Carne e os artistas paraibanos em geral encontra-se no Núcleo de Documentação e Pesquisa Musical da Fundação Espaço Cultural da Paraíba (Funesc), localizado no Espaço Cultural, em João Pessoa. Fiz algumas visitas ao local e consegui digitalizar a capa e a contracapa do disco *Jaguaribe Carne Instrumental*, resenhas de discos lançados por Pedro Osmar, artigos de opinião, entrevistas, entre outros. Um material de natureza semelhante foi exposto na Usina Cultural Energisa, em João Pessoa, durante a comemoração do aniversário de 60 anos de Pedro Osmar, na qual estive presente (fui convidado pelos organizadores do evento a proferir uma pequena fala a respeito desta pesquisa). Fiz fotografias de algumas das matérias presentes na exposição, incorporando-as como material de análise juntamente com aquele levantado nos locais supracitados.

Pude ainda acessar várias fotos, depoimentos e matérias de jornal através da dissertação de mestrado de George Severo (2013), cujo objetivo central é compreender o experimentalismo na *performance* do Jaguaribe Carne. Embora a dissertação tenha sido defendida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB e esteja vinculada à área da etnomusicologia – o que implica a utilização de conceitos e de procedimentos teórico-metodológicos pouco compreensíveis para um historiador dotado de conhecimentos musicais limitados –, devo admitir a sua grande utilidade para a minha pesquisa, uma vez que reúne uma extensa quantidade de informações sobre a trajetória do grupo, seus fundadores e o contexto no qual o seu trabalho se desenvolveu. Ademais, pude ter acesso às transcrições das entrevistas realizadas por Severo com os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró e também aos livros *Musicália – Aspectos da Evolução da Música na Paraíba* e *Diálogos de Música – Entrevistas com Personalidades da Música Paraibana*, ambos escritos por Pedro Osmar e ainda não publicados. Não é exagero dizer, portanto, que o contato com Severo me rendeu um bom número de fontes documentais valiosas, com as quais pude dialogar e buscar apoio ao longo dos capítulos.

Por fim, a pesquisa bibliográfica incluiu a leitura e o fichamento de livros, dissertações

e artigos diversos, de modo a tornar mais consistentes as discussões propostas em cada capítulo. Também acessei textos publicados em *sites* e *blogs* na Internet, no intuito de complementar ou contrapor alguma informação – tais fontes foram particularmente importantes na investigação de temas cuja bibliografia é escassa ou quase inexistente, como é o caso da produção artístico-cultural paraibana no século XX. É válido sublinhar que a credibilidade desses endereços eletrônicos e de seus respectivos responsáveis foram devidamente verificadas, de modo a evitar a utilização de fontes pouco confiáveis. Um elemento favorável à sua utilização (e que incidiu diretamente na adoção dessas fontes) é o fato de muitos desses *sites* e *blogs* serem mantidos por figuras conhecidas no meio artístico, cultural ou jornalístico da Paraíba, a exemplo do artista plástico Archidy Picado Filho e do jornalista Rui Leitão. Eventualmente, também fiz uso de depoimentos e opiniões compartilhados por Pedro Osmar através de seu perfil na rede social *Facebook*. Esta rede social (bem como o seu endereço de *e-mail*) facilitou por demais o meu contato com o artista, que esteve residindo em São Paulo durante grande parte desta pesquisa.

Outra fonte importante com a qual trabalhei foi o documentário *Jaguaribe Carne – Alimento da Guerrilha Cultural*. Produzido pela produtora paulistana Gasolina Filmes e lançado no ano de 2007, a película capta entrevistas com os fundadores, colaboradores, amigos e admiradores do grupo, os quais falam a respeito do seu surgimento, desenvolvimento e repercussão. Assisti por diversas vezes o documentário: nas primeiras reproduções, busquei obter uma compreensão geral acerca da trajetória do grupo (surgimento, integrantes, colaboradores, projetos, etc.) e também do impacto cultural alcançado por ele, tentando dimensionar o seu papel no desenvolvimento da moderna música paraibana e brasileira. Posteriormente, já com a pesquisa num estágio mais avançado e a redação do trabalho iniciada, tornei a vê-lo, agora com um olhar mais atento aos discursos dos entrevistados e à representação do grupo construída no documentário. Procurei observar tais aspectos também nas demais fontes documentais sobre o Jaguaribe Carne, de modo a perceber a existência de discursos cristalizados sobre o grupo ou de rompimentos com estes.

O trabalho também se utilizou de relatos orais, aqui entendidos conforme a concepção de Antônio Montenegro (2008, p. 194), como “apenas uma forma de produzir uma fonte para o trabalho do historiador”. Segundo este autor, o relato oral⁴ constitui-se como fonte

4 Os termos “história oral” e “oralidade” são rejeitados por Montenegro, que não os entende como campos específicos de estudo ou conhecimento. Para um maior aprofundamento nesta discussão, ver

documental de grande importância, especialmente para aqueles que trabalham com a história do tempo presente. Contudo, é preciso ter em mente que uma pesquisa ou trabalho acadêmico não deve ancorar-se unicamente em fontes ou relatos orais. Pois “a memória não substitui a história. O relato de memória é fonte para a história; o historiador, tomando-a por base e no cruzamento com outras fontes formula suas questões (...) em diálogo com a teoria” (MONTENEGRO, 2008, p. 201). É importante ainda manter o entendimento da memória como uma elaboração, dotada tanto de uma dimensão pessoal como social. Afinal, como ressalta Ecléa Bosi, “na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1994, p. 55).

Tendo se difundido na segunda metade do século XX – mais precisamente no início da década de 1970, nos (e a partir dos) Estados Unidos e Europa e, no Brasil, a partir dos anos 1990 –, a história oral se apresenta como “um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo (...)”, visando à aproximação do objeto de pesquisa (ALBERTI, 2005, p. 18). As entrevistas realizadas transformam-se, através deste método, em fontes de consulta, que poderão vir a ser disponibilizadas e utilizadas por diversos pesquisadores, com os mais variados fins. É válido ressaltar que, embora tenha adquirido o *status* de documento e sido legitimada enquanto fonte, a entrevista de história oral segue dotada de uma série de especificidades: seu registro gravado e transcrito “documenta uma versão do passado”, e não mais (como pensava uma história de cunho positivista) o passado “tal como efetivamente ocorreu”; seu emprego restringe-se a temas recentes, os quais possam ser alcançados pela memória dos entrevistados; há também uma íntima relação entre pesquisa e documentação, uma vez que a própria história oral produz, de forma intencional, o documento que se torna fonte; o pesquisador participa diretamente da produção do documento de história oral, sendo praticamente um co-agente neste processo. Outras peculiaridades também são dignas de menção, tais como a sua estreita relação com a biografia e a memória e a natureza do seu registro – uma construção e interpretação do passado através da linguagem oral (ALBERTI, 2005, p. 19-24).

Partindo desses pressupostos, encaminhei a realização de entrevistas com pessoas que

MONTENEGRO, Antonio. “Memórias, percursos e reflexões”. *Saeculum*. João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, Jan/Jun 2008, N.18, p. 187-208.

colaboraram ou contribuíram de alguma forma com a atividade do Grupo Jaguaribe Carne de Estudos: Pedro Osmar e Paulo Ró, fundadores e únicos integrantes “fixos” do grupo; Adeildo Vieira, cantor e compositor, colaborador do Jaguaribe Carne em difentes frentes e projetos; Marcelo Macedo, músico e produtor musical, tocou guitarra com o grupo e também co-produziu o disco *Vem no Vento*; Sílvio Osias, jornalista e crítico cultural, morador do bairro de Jaguaribe e amigo dos irmãos Pedro e Paulo na juventude; Jaldes Meneses, historiador e professor universitário, também morador de Jaguaribe durante a infância e adolescência e amigo dos fundadores do grupo; Walter Galvão, jornalista, escritor e crítico musical, mais um “filho” de Jaguaribe a possuir relações estreitas com os “guerrilheiros culturais” do bairro.

Evidente que, diante do extenso número de parceiros e colaboradores que o Jaguaribe Carne acumula ao longo de sua trajetória, não foi fácil chegar ao pequeno grupo de entrevistados contemplados pela pesquisa. A escolha de cada um deles baseou-se tanto num levantamento prévio de perfil – no qual busquei não apenas figuras próximas e envolvidas diretamente com as atividades do grupo, mas também indivíduos que pudessem contribuir com um olhar mais “de fora”, sem vínculo direto com suas ações e projetos – como em sugestões feitas pelos próprios entrevistados a partir de questões surgidas em meio às conversas. Pedro Osmar e Paulo Ró, como fundadores e membros permanentes do Jaguaribe Carne, trouxeram a visão “de dentro” sobre diversos aspectos relativos às suas trajetórias individuais e como grupo. Ao longo de todo o trabalho, busquei cruzar esses depoimentos que me foram concedidos com os demais a que tive acesso (além dos disponibilizados por Severo, encontrei algumas entrevistas publicadas em *sites* e *blogs* na Internet), bem como confrontá-los com as informações relatadas pelos outros entrevistados. Adeildo Vieira, além de vizinho de Pedro e Paulo, teve um grande envolvimento com várias ações desenvolvidas pelo grupo a partir dos anos 1980, tais como o Musiclube e o Fala Bairros; além disso, participou das gravações de *Jaguaribe Carne Instrumental* e manteve outros diálogos artísticos com a dupla, especialmente com Paulo Ró. Marcelo Macedo, o Marcelinho, é um parceiro musical mais recente: seus primeiros contatos com os fundadores do Jaguaribe Carne se deram na década de 1990, tendo estes se estreitado nos anos 2000 com a co-produção de *Vem no Vento* e a participação como guitarrista na banda-base que acompanhou o grupo por um dado período. Por terem crescido no mesmo bairro e serem contemporâneos de Pedro e Paulo, os três últimos entrevistados (Sílvio, Jaldes e Walter) forneceram depoimentos ricos em passagens e

episódios que dizem respeito aos anos pré-Jaguaribe Carne e também aos primeiros passos do grupo – sempre mantendo o posicionamento crítico de quem, mesmo como amigo e admirador, não deixa de ser um intelectual e um formador de opinião. Ao mesmo tempo, não negligenciaram os eventos mais recentes nem deixaram de propor uma análise mais ampla sobre o mesmo.

Por fim, tomei como fonte e objeto de análise a produção musical do grupo no período recortado pela pesquisa, em particular algumas faixas do *LP Jaguaribe Carne Instrumental* e algumas do *CD Vem no Vento*. O trabalho com as fontes musicais foi encaminhado de acordo com a perspectiva proposta por Marcos Napolitano (2005b, p. 237), que afirma a necessidade de articular “a linguagem técnico-estética das fontes audiovisuais e musicais (ou seja, seus códigos internos de funcionamento) e as representações da realidade histórica ou social nela contidas (ou seja, seu conteúdo narrativo propriamente dito)”. Se partimos do pressuposto de que “a canção resulta de uma unidade inquebrantável de som e palavra” (ASSIS *et al*, 2009, p. 15), o pesquisador não deve de maneira alguma fragmentar a canção – evidenciando apenas a “letra” em suas análises, como é bastante comum –, a não ser para fins didáticos. É preciso driblar os equívocos que persistem no tratamento desse tipo de fonte e também buscar a incorporação do material musical propriamente dito, sejam partituras, fonogramas ou vídeos (NAPOLITANO, 2005b, p. 237-258). No modelo de abordagem analítica aqui proposto – o qual também busca a interdisciplinaridade –, o leitor poderá facilmente constatar que os elementos musicais (melodia, harmonia, ritmo, etc.) ocupam tanto ou até mais espaço que a dimensão da “letra”. Tal fato se justifica principalmente pela utilização da ideia do hibridismo, mais evidente na análise dos elementos musicais.

Para Moraes (2000, p. 210), o domínio dos códigos e da linguagem musical propriamente dita apresenta-se como uma das questões centrais para qualquer historiador que deseja trabalhar com a música/canção popular. O fato de não possuir formação apropriada ou específica na área musical pode significar uma dificuldade, mas não um impedimento para o historiador que utiliza a música como fonte ou objeto de investigação. É provável que ele não deverá ser capaz de reconhecer figuras rítmicas, perfis ou padrões melódicos, encadeamentos harmônicos ou detalhes de arranjos – elementos acessíveis apenas aos pesquisadores que dominam efetivamente a sintaxe musical. Contudo, mesmo sem nunca haver estudado música, é possível que um pesquisador de ouvido atento compreenda os “elementos musicais” de uma

canção, ou seja, consiga diferenciar timbres, gêneros, andamentos e dissonâncias, aspectos “decisivos na constituição da trama geral da canção”, alcançando assim bons resultados no âmbito da música popular por meio da audição de gravações (ASSIS *et al*, 2009, p. 17). Busquei comprovar a validade deste argumento através do tipo de abordagem analítica que proponho para o estudo da música do Jaguaribe Carne.

Em síntese, a partir da decodificação, interpretação e crítica da fonte musical enquanto linguagem específica e do “*cotejamento das manifestações escritas da escuta musical (crítica, artigos de opinião, análises de obras, programas e manifestos estéticos etc.) com as obras em sua materialidade (fonogramas, partituras, filmes)*” [grifo do autor], a música popular poderá ser compreendida em toda a sua complexidade e constituir um documento de grande relevância para o ofício do historiador (NAPOLITANO, 2005b, p. 259-266).

A divisão dos capítulos foi pensada de modo a não perder de vista o meu objeto. Acredito que seria um grande desperdício reservar ao Jaguaribe Carne apenas um capítulo ou alguns subitens deste trabalho. Dessa maneira, a divisão proposta procura trazer a discussão de diferentes aspectos relativos ao grupo ao longo de toda a dissertação.

No capítulo 1, o foco central é a história do Jaguaribe Carne. Procedo inicialmente à uma breve caracterização do bairro de Jaguaribe, elemento fundamental na tentativa de melhor compreender determinados aspectos referentes ao grupo. Busco em seguida reconstituir a sua trajetória, atentando para os dados biográficos de seus fundadores; o processo de criação do grupo e os seus primeiros passos; as apresentações musicais; os parceiros (aqui denominados de “agregados”); os projetos e iniciativas mais relevantes; a sua produção discográfica.

No capítulo 2, proponho uma revisão bibliográfica acerca do período militar no Brasil, focalizando de modo particular a produção artístico-cultural brasileira e paraibana. Como se deu a atuação de artistas e demais agentes culturais durante os anos em que vigorou o regime ditatorial brasileiro? O que se produziu de mais expressivo no terreno das artes e da cultura durante esse período? Estas indagações norteiam a discussão no primeiro subitem. Em seguida, retomo o debate sobre o termo “guerrilha cultural” na tentativa de destrinchar o seu significado e o conjunto de ações que ele engloba. Por fim, procedo à uma investigação sobre os possíveis intercâmbios e diálogos entre o Jaguaribe Carne e outros movimentos artístico-

culturais da época, tais como a cultura “alternativa”, o “desbunde” e o Tropicalismo.

No capítulo 3, a ideia é analisar, à luz do conceito de *hibridismo* e tomando o material musical propriamente dito como fonte, parte da produção musical do grupo durante o período recortado pela pesquisa – no caso, algumas músicas presentes nos discos *Jaguaribe Carne Instrumental* e *Vem no Vento*. Num primeiro momento, discuto o conceito de hibridismo a partir de uma perspectiva interdisciplinar, dialogando com autores de diversas áreas do conhecimento e atentando para a sua utilização nos campos cultural e musical. Num segundo momento, analiso algumas faixas extraídas dos dois discos supracitados. Estas composições, na minha leitura, permitem visualizar os processos de hibridização tão caros às manifestações musicais do Brasil e da América Latina como um todo.

1 “ACHO QUE VEM ALGUMA COISA POR AÍ”: A TRAJETÓRIA DO JAGUARIBE CARNE

“Jaguaribe: o bicho que deu nome ao rio, o rio que deu nome ao bairro, o bairro que deu nome ao grupo. Carne: de alimento, vida e sexo”.⁵ É assim que Chico César – músico, cantor e compositor paraibano, talvez o mais famoso “agregado” do Jaguaribe Carne – introduz um texto de apresentação do *Vem no Vento* (disco que foi lançado pelo seu selo, o Chita Discos) veiculado em seu *site* oficial e, ao mesmo tempo, explica de onde vem o nome do grupo. Criado em 1974, o Grupo Jaguaribe Carne de Estudos atravessa mais de quatro décadas de existência e de incontáveis atividades, tendo talvez como principal lema a ideia da “arte como uma ferramenta para educar, educar para transformar” (OSMAR, 2005, p. 12).

Este capítulo tem como objetivo central contar *uma* história do Jaguaribe Carne. Partindo da trajetória pessoal de seus fundadores, os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró, procuro aqui abordar aspectos ligados ao seu surgimento, momentos definidores, projetos e iniciativas de maior relevância e impacto, seus parceiros e colaboradores e a sua produção – ou, pelo menos, parte desta, que se apresenta múltipla e diversa, ramificada em diferentes linguagens artísticas (música, poesia, artes plásticas, etc.) e disponibilizada de forma alternativa ou independente. Não à toa o próprio Pedro Osmar frequentemente se apresenta como “artista multimídia” e “guerrilheiro cultural”.

Antes, porém, de discorrer sobre o Jaguaribe Carne, penso ser mister dedicar algumas linhas ao bairro de Jaguaribe, berço do grupo e importante localidade da cidade de João Pessoa. Embora ainda se trate de uma temática razoavelmente negligenciada (especialmente pelos historiadores), a história dos bairros de João Pessoa pode contribuir de maneira significativa para ampliar a compreensão dos aspectos históricos concernentes às origens, formação e evolução urbana da capital paraibana – algo relevante não só para o campo de estudos da denominada História Local, como também para outras áreas do conhecimento, tais como a Geografia, a Arquitetura, as Ciências Sociais, entre outras (GONÇALVES & MENDONÇA, 2010, p. 2-3). No nosso caso, debruçar-se um pouco mais sobre o bairro de Jaguaribe significa lançar alguma luz sobre diversos aspectos do Jaguaribe Carne que serão abordados aqui – afinal, conforme buscarei demonstrar ao longo deste capítulo, é praticamente impossível dissociar a criação e as atividades do grupo do seu local de origem.

5 Disponível em: <http://chicocesar.com.br/disco_ver.php?titulo=Jaguaribe%20carne%20%E2%80%93%20vem%20no%20vento>. Acesso em: 18 abr. 2014.

Mas qual a ideia de bairro adotada aqui? Se a cidade pode ser caracterizada como “o grande agrupamento do mundo urbano”, um determinado espaço onde um expressivo número de pessoas se concentram e travam relações diversas (socioculturais, comerciais, de moradia, etc.), o bairro talvez possa ser apresentado como uma “mini-cidade”, território específico que possui peculiaridades, as quais recortam a cidade em fragmentos diversos, afastando-a da ideia de um espaço uniforme e homogêneo. Os bairros são, portanto, “cidades dentro de cidades”, lugares específicos dentro da totalidade urbana. Mas o conceito de bairro pode ser visto de forma mais ampla: ele é também o lugar onde pulsa a vida cotidiana da cidade, espaço onde transcorrem mudanças históricas e sociais que se refletem de maneira direta nas reconfigurações da paisagem urbana e do cotidiano de seus moradores (GONÇALVES & MENDONÇA, 2010, p. 4-5).

Desse modo, mais que um microespaço integrado à cidade, é possível caracterizar o bairro como “o lugar por excelência da vivência cotidiana, marcado pela subjetividade daqueles que nele residem ou residiram e pela afetividade que esses sujeitos passam a desenvolver em relação ao local” (OLIVEIRA, 2012, p. 5). É com o bairro que os moradores tendem a estabelecer uma relação de pertencimento e de identidade mais efetiva, posto que grande parte das relações sociais do cotidiano são vivenciadas nele, em locais destinados ao lazer, comércio, religiosidade, entre outros. Trata-se, portanto, de compreender o bairro numa perspectiva mais vinculada a um aspecto subjetivo e psicológico – como um *lugar*, espaço em torno do qual se desenvolvem afetos, se ativam memórias e sentimentos diversos, sendo assim interpretado de uma maneira diferenciada, dotada de valor (OLIVEIRA, 2012, p. 36). Estes afetos e sentimentos para com o bairro encontram-se presentes em vários momentos e de diferentes formas nos depoimentos orais daqueles que viveram em Jaguaribe, sendo ainda reforçados pelos laços de solidariedade que costumavam existir entre os vizinhos. É o que atesta a seguinte fala de Pedro Osmar:

(...) nesse ambiente social [o bairro de Jaguaribe] existia uma solidariedade que hoje já não se encontra entre as pessoas. Foi transferida para o Estado, para as Prefeituras, para as igrejas (...). A Rua da Paz era passagem pras pessoas que moravam na Rua Senhor dos Passos, na Rua Alberto de Brito, e havia muitos relacionamentos entre as pessoas que moravam nessas ruas, próximas da Praça Onze, onde desembocavam essas ruas (OSMAR, 2007).

Conforme Oliveira (2012, p. 39), além dessa ligação afetiva e sentimental com o

bairro, entendido na condição de lugar, é interessante perceber o bairro também como um espaço dotado de fluidez, sujeito a constantes mudanças em suas configurações físicas, culturais e sociais, protagonizadas justamente por aqueles que residem e/ou transitam pelo local. De acordo com Michel de Certeau (2012, p. 163), “os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares”. Sendo assim, é possível afirmar que os espaços urbanos, a exemplo dos bairros, são continuamente moldados, construídos e reconstruídos por seus moradores e transeuntes, a partir de suas diferentes práticas e experiências cotidianas. Essa ideia do bairro como um espaço praticado fica evidente nas ações desenvolvidas pelo Jaguaribe Carne. Entendidas pelo grupo como parte do seu trabalho de guerrilha cultural, iniciativas como a do Fala Jaguaribe (posteriormente integrada a um projeto maior, o Fala Bairros), desenvolvida na década de 1980, exemplificam esse movimento de contínua transformação do bairro através das práticas e vivências de seus moradores: reuniões, desfiles, brincadeiras infantis nas ruas e mutirões de pintura coletiva foram algumas das ações postas em prática pelo Fala Jaguaribe, sobre o qual falarei mais adiante.

Espaço heterogêneo, marcado por mudanças e permanências, continuamente (re)construído e (re)interpretado por seus moradores: assim pode ser compreendido o bairro, termo sujeito a diferentes interpretações e definições, variáveis de acordo com a área de conhecimento e os objetivos de quem o toma como objeto. É tomando esta definição explicitada nos parágrafos acima que buscarei pensar e discutir o bairro de Jaguaribe em sua relação com o grupo Jaguaribe Carne.

Localizado na porção central do município de João Pessoa, o bairro de Jaguaribe possui uma área total de 2.448.195 m² e limita-se, ao norte, com os bairros do Centro e da Torre; ao sul, com o Varjão e Cruz das Armas; ao leste, com a Mata do Buraquinho e a oeste com o bairro das Trincheiras. Sua população, de acordo com o Censo Demográfico realizado pelo IBGE no ano de 2000, gira em torno de 14.386 habitantes, o que equivale a aproximadamente 2% da população residente na cidade de João Pessoa. O bairro se assenta numa área conhecida como Vale do Rio Jaguaribe, rio de extensão estimada em 21 quilômetros e que perpassa diversas áreas do município de João Pessoa, como os atuais bairros do Castelo Branco, Miramar e Tambaú. Tendo sua nascente localizada na zona sul da capital paraibana – nos arredores do Conjunto Esplanada –, o Rio Jaguaribe desemboca no Oceano Atlântico, numa área situada entre as praias de Ponta de Campina, Bessa e Intermares

(GONÇALVES & MENDONÇA, 2010, p. 6).

Segundo Chagas *et al* (1998; 2000) e Oliveira (2012, p. 43-47), a área onde hoje situa-se o bairro de Jaguaribe permaneceu quase que desabitada até o final do século XIX – uma característica que se estendia a outras áreas da então denominada cidade da Parahyba desde o início de sua colonização. Tida como distante da região central da cidade (ainda não haviam sido criados os principais corredores de ligação entre Jaguaribe e o principal núcleo urbano da época, localizado na área do Centro e Varadouro) e cercada por matas (as quais formam a atual reserva da Mata do Buraquinho, que ocupa uma porção significativa do bairro até os dias de hoje), a área conhecida como Jaguaribe possuía poucas moradias fixas e chegou a conservar traços rurais até as primeiras décadas do século XX. Tais aspectos rurais ficam evidentes, por exemplo, nas inúmeras casas de taipa e de palha existentes em algumas ruas. Eram residências ocupadas por pessoas de menor poder aquisitivo, cuja renda não possibilitava a construção de casas de alvenaria.

Foi numa dessas casas, localizada na Rua da Paz (atual Professor Renato Carneiro da Cunha), que cresceram os irmãos Pedro Osmar e Paulo Ró. Alguns amigos e colaboradores do Jaguaribe Carne, tais como Adeildo Vieira e Chico César, ressaltam, em seus depoimentos, a condição modesta da residência onde viviam os dois irmãos – talvez como uma forma de reforçar a excepcionalidade das ideias e da produção da dupla, a despeito das carências materiais que os rodeavam. De qualquer modo, o que parece ficar claro, a partir dos depoimentos apresentados por Oliveira (2012, p. 47-48), é que havia uma presença considerável de casas de palha e de taipa no bairro de Jaguaribe, especialmente até a primeira metade do século XX.

A substituição das casas de palha por casas de alvenaria ocorreu de forma gradativa, acompanhando o processo de urbanização do bairro, que avançou particularmente ao longo da década de 1960. Tal processo, inclusive, acabou por interferir nas relações mantidas entre os moradores e o espaço, uma vez que as melhorias urbanas, além de alterarem o perfil da paisagem, elevaram o preço do solo urbano no local. A instalação de dois conjuntos habitacionais – a Vila Popular, ocupada a partir do final dos anos 1940 e a Vila dos Motoristas, inaugurada na década de 1950 – na porção leste do bairro, próxima à Mata do Buraquinho, também contribuiu de forma considerável com a reconfiguração da paisagem de Jaguaribe. Construídos como parte de uma ação política das esferas estadual e municipal,

estes conjuntos – instalados numa área, à época, considerada distante do núcleo original de ocupação do bairro, onde ficavam as ruas cuja localização era mais próxima ao centro da cidade – seriam destinados a abrigar principalmente migrantes pobres vindos do interior do estado, bem como “aventureiros” que se arriscassem a residir no local, bastante próximo à mata (OLIVEIRA, 2012, p. 48-51).

A construção da Vila Popular e da Vila dos Motoristas acabou por contribuir com a expansão de Jaguaribe no sentido leste – em direção ao bairro da Torre – e também com a eliminação dos vazios urbanos que ainda existiam no bairro. Além desses conjuntos habitacionais, outros equipamentos urbanos iam chegando ao lugar, tais como a Escola Técnica Federal da Paraíba⁶ e o Hospital Napoleão Laureano, entre outros. Paralelamente, ocorria o alargamento de ruas já existentes e a abertura de novas artérias na direção sul (nas imediações do bairro vizinho de Cruz das Armas), surgidas a partir do desmembramento, loteamento e venda de antigas áreas rurais do bairro. Como a maioria dos equipamentos e melhorias urbanas (água encanada, iluminação, coleta de resíduos, etc.) tendiam a se situar na porção do bairro mais próxima do Centro, os moradores mais antigos de Jaguaribe enxergam uma divisão, a qual obedece muito mais a critérios sociais e econômicos que geográficos: o Jaguaribe de Cima – área mais nobre, habitada pela “elite do bairro” e com boa presença de equipamentos urbanos - e o Jaguaribe de Baixo – área de casas modestas, habitada por pessoas mais humildes e carente da infraestrutura presente na outra porção do bairro. Essa clivagem social, estabelecida pelos próprios moradores do lugar, é importante no sentido de afirmar que, “mais do que um espaço físico”, o bairro é “um espaço sentido, vivenciado, lembrado a partir de elementos que vão além da forma e da imagem, além do concreto, abarcando aspectos que se referem diretamente à intangibilidade” (OLIVEIRA, 2012, p. 54-63).

Um número cada vez maior de ruas e artérias do bairro calçadas e asfaltadas, a substituição das linhas urbanas de transporte público dos bondes pelos ônibus (e o consequente crescimento do fluxo de trânsito) e o aumento da população impuseram grandes

6 Originalmente denominada Escola de Aprendizes Artífices, este estabelecimento de ensino – fundado em 1910 e localizado inicialmente na Avenida João da Mata – migraria para um novo prédio, localizado na Avenida 1º de Maio, em meados da década de 1950. Neste novo endereço, a referida escola ainda se chamaria Escola Industrial Federal da Paraíba antes de receber a denominação de Escola Técnica. Atualmente, a instituição passou a ser denominada de Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFPB), a qual oferece cursos técnicos e de nível superior em diversas áreas (OLIVEIRA, 2012, p. 55).

mudanças a Jaguaribe a partir da segunda metade do século XX. De um bairro predominantemente residencial, ele passa a apresentar (particularmente a partir da década de 1970) um forte aspecto de bairro comercial e de serviços. A instalação de um expressivo número de repartições públicas e a expansão dos estabelecimentos comerciais alteraram a sua paisagem, bem como a maneira como os seus moradores passaram se relacionar com o lugar e com os seus vizinhos. Contudo, em meio a tantas transformações trazidas pela modernidade, Jaguaribe não deixou para trás algumas marcas de permanência, tais como a sua tradicional feira às quartas-feiras e as intensas atividades em seus dois principais templos religiosos, a Igreja do Rosário e a Igreja de Lourdes (OLIVEIRA, 2012, p. 74-83). É desse espaço de mudanças e permanências que emergem os dois personagens centrais desta narrativa, Pedro Osmar e Paulo Ró. É sobre a sua trajetória pessoal e profissional que me debruçarei no próximo subitem.

1.1 Os fundadores

Pedro Osmar Gomes Coutinho não teve uma infância das mais fáceis. Nascido a 29 de junho de 1954, ele e seus cinco irmãos cresceram em um ambiente de pouca abundância material:

(...) a área em que morávamos, em Jaguaribe, (...) na 'Rua da Paz', hoje rua Prof. Renato Carneiro da Cunha⁷ (...) era quase uma favela; a rua não tinha calçamento, havia casas feitas com paredes de barro e cobertas com palhas de coqueiro. Foi numa casa assim que nasci numa condição de vida extremamente precária (OSMAR, 2007).

Seu pai, Osias Gomes Coutinho, era operário da construção civil; sua mãe, Maria Isabel do Nascimento, funcionária pública estadual, “no mais baixo escalão do quadro funcional”. Dado a beber em demasia, Osias faleceu precocemente, em 1968, aos 35 anos de idade. Do pai, Pedro guarda algumas lembranças musicais: quando não exagerava no álcool, Seu Osias pegava o zabumba e juntava-se à João Baliza, bandolinista e tio de Pedro, para participar de saraus que eram organizados pelo pessoal do bairro (OSMAR, 2004; 2007). As referências musicais de Pedro Osmar e também as de seu irmão, Paulo Ró, advém basicamente de dois lugares: da família, envolvida amadoristicamente com música desde

7 Em outro trecho, essa rua é também chamada Avenida Jesus de Nazareth.

sempre, e do bairro de Jaguaribe, cuja ebulição cultural é ressaltada por ambos. Vejamos o que Pedro diz a respeito:

Para exemplificar a importância de um bairro como Jaguaribe na minha vida e no meu trabalho é preciso voltar à infância (...) o carnaval, meu primeiro grande momento de despertar para a arte, influenciado pela minha família (...) os “Piratas de Jaguaribe”, o União em Folia, (...) as escolas de samba Última Hora e Noel Rosa (...) as tribos indígenas (...) tudo isso sempre foi muito forte (...) influenciou muito na riqueza rítmica da nossa música (...) depois vem os quatro cinemas (...) a Biblioteca Comunitária Governador Pedro Gondim (...) a feira de quarta-feira (...) a Festa do Rosário (...) (OSMAR, 2014).

A força de Jaguaribe como celeiro cultural é um elemento assinalado por alguns dos entrevistados, muitos dos quais moradores (antigos ou atuais) do bairro e integrantes do mesmo círculo de amizades. De acordo com Jaldes Meneses (2014), “Jaguaribe nos anos 1970 e nos anos 1980 teve uma floração de artes muito importante. (...) muitas pessoas do mundo musical, cultural, intelectual do estado fizeram um pouco um estágio (...) em Jaguaribe”. Sílvio Osias (2014) elenca algumas dessas pessoas: Hermano Cananéia, artista plástico; Walter Galvão, então cantor e integrante de conjuntos de baile, atualmente jornalista e escritor; Lúcio Lins, poeta. A lista é extensa e apresenta ainda nomes como os de Archidy Picado (artista plástico, que inclusive dá nome a uma galeria de arte em João Pessoa) e Geraldo Carvalho (intelectual cuja casa serviu como ponto de encontro para jornalistas, poetas, críticos e intelectuais da cidade e em torno da qual se criou parte do cineclubismo e da crítica de cinema pessoense). Fica evidente, portanto, a importância do bairro de Jaguaribe para os meios artístico e cultural da cidade de João Pessoa na segunda metade do século XX, algo que se afirmaria de uma vez por todas com a criação do Jaguaribe Carne.

Ao recordar suas primeiras experiências ligadas ao universo artístico, cultural e musical, Paulo Roberto do Nascimento – ou simplesmente Paulo Ró, como ficaria conhecido mais tarde – menciona a existência de vários grupos de cultura popular no bairro, além de grupos de frevo, boi de reis, coco de roda e escolas de samba. Quatro anos mais novo que Pedro Osmar, Paulo destaca ainda como elemento significativo em sua formação musical a creche que frequentou durante seis anos: “Na rua que a gente morava tinha uma creche (...) que era cuidada por umas freiras (...). E lá (...) as freiras tocavam violão, aquelas músicas mais... 'A Noviça Rebelde', aquelas coisas mais religiosas mesmo” (RÓ, 2014).

Uma outra personagem fundamental na formação dos fundadores do Jaguaribe Carne é a de seu irmão mais velho, Osias. “Muito inteligente e estudioso”, nas palavras de Pedro Osmar (2007), Osias começou a cantar num coral da Escola Técnica Federal, onde estudava. Na mesma época, comprou uma pequena radiola e começou a trazer para casa muitos discos de ópera e música clássica. Dessa forma, seus dois irmãos mais novos puderam travar os primeiros contatos com compositores como Bach, Chopin e Beethoven, fazendo nascer neles um gosto pela música erudita que, conforme Paulo Ró, os acompanha até hoje (RÓ, 2014). Além disso, Hermano Cananéia, um dos amigos de Osias na Escola Técnica, descobriu os talentos do jovem Pedro e passou a estimulá-los: “Ele me viu desenhando, me viu escrevendo, me viu tocando (...) ficou interessado em meus talentos (...). Me dava materiais de pintura, me incentivava a ir mais longe (...) isso foi se ampliando na minha vida, na minha cabeça” (OSMAR, 2007).

Embora demonstrasse talento e desenvoltura para as artes em geral, Pedro Osmar tinha uma “pedra no sapato”: a escola. Estudante do Colégio Estadual de Jaguaribe, Pedro chegou a ser aprovado no exame de admissão (que credenciava o aluno a passar da quarta série para o primeiro ano ginasial, à época), mas não tardou a abandonar os estudos formais. Alguns anos mais tarde, realizou o exame supletivo do primeiro grau, sendo aprovado em todas as provas, exceto em Matemática; o mesmo aconteceria com o exame supletivo do segundo grau, o que o levou a desistir de vez da vida escolar (OSMAR, 2007). Com a música, a experiência de aprendizagem formal dos dois irmãos não foi muito diferente. Seguem as palavras de Paulo Ró: “(...) tentamos por várias vezes estudar em escola de música, mas nunca conseguimos (...) os professores sempre faziam comentários (...) diziam que a escola em si não iria ajudar na composição daquela música estranha que fazíamos” (RÓ, 2005). Corroborando esse pensamento, Pedro afirma: “Nunca fui de estudar muito em escola ou universidade, pois aquelas lições limitantes sempre me irritaram e não produzia muito com aquelas informações acadêmicas” (OSMAR, 2004).

A partir desses depoimentos, é possível imaginar quão breves foram as passagens de Pedro Osmar pelo curso de música da COEX – UFPB (Coordenação de Extensão Cultural da Universidade Federal da Paraíba) e pela Escola de Música Anthenor Navarro (EMAN), esta última localizada no centro de João Pessoa e também frequentada por Paulo Ró. Na EMAN, contudo, Pedro e Paulo tiveram a oportunidade de travar contato com figuras inspiradoras, tais

como o maestro e professor Pedro Santos, a professora de piano e teoria musical Maria Alix e o então professor de violão Vital Farias (OSMAR, 2005, 2012; RÓ, 2012). Pessoas que, cada qual a seu modo, puderam contribuir com algo de significativo na formação musical dos dois jovens músicos – especialmente Pedro Osmar, que afirma ter conseguido na EMAN “abrir mais a (...) cabeça de forma mais responsável para a modernidade” (OSMAR, 2005, p. 59).

Tendo desistido da escola, Pedro foi incentivado pela mãe a fazer um curso de Datilografia, de modo a obter uma melhor colocação no mercado de trabalho. Foi exatamente este curso que, de maneira indireta, o levou a participar pela primeira vez de um festival de música, algo verdadeiramente decisivo em sua vida:

(...) havia outro aluno, um cara já mais velho, ligado a Imprensa na cidade de João Pessoa, que gostava também de escrever e desenhar (...). Ele era meu colega nas aulas de Datilografia da professora Tecla Maria de Santana, que também escrevia. E foi esse meu colega que me disse que iria haver um festival de Música, me convidando para fazer uma música junto com ele. Porque ele também tocava, e a professora Tecla também entrou nessa história. Então, peguei uma letra que ela escreveu, outra dele e musiquei. Fiz dois sambas! Imagine: eu fazendo sambas! (OSMAR, 2007).

Os sambas em questão são “Alô, alô juventude” (da autoria de Pedro Osmar e Tecla Maria de Santana) e “Brasil, conte comigo” (de Pedro Osmar e José Carlos de Souza). Ambos foram inscritos no IV Festival Paraibano de Música Popular Brasileira, realizado em 1970, no Teatro Santa Rosa, sob a coordenação de Expedito Pedro Gomes. A ocorrência de festivais de música na Paraíba entre fins dos anos 1960 e meados dos anos 1970 estava em consonância com os grandes festivais da canção realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo na mesma época,⁸ os quais recebiam intensa cobertura midiática e terminavam por influenciar a sua realização em outros estados do Brasil. O objetivo central desses eventos era promover o artista local, abrindo um espaço importante para que compositores e intérpretes pudessem mostrar o seu trabalho e quiçá despontar no cenário musical nacional (LEITÃO *apud* SEVERO, 2013, p. 52-53).

Conforme dito anteriormente, a participação nesse festival foi um verdadeiro divisor de águas na vida de Pedro Osmar. Na época, ele já se mostrava um jovem atento e extasiado diante do intenso bombardeio de informações e novidades que chegavam através do rádio, da

8 Para maiores informações sobre esse período notável na história da música popular brasileira, ver MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

TV e do cinema durante a década de 1960: *Woodstock*, The Beatles, Tropicalismo, etc. (OSMAR, 2005, p. 19-20). Também já costumava tocar no violão músicas de grupos e artistas vinculados ao movimento da Jovem Guarda, como Os Incríveis e Roberto Carlos. Contudo, tomar conhecimento e posteriormente participar dos festivais de música ocorridos na Paraíba teria um impacto bastante significativo em sua trajetória artística e profissional:

É a partir de 1969 pelos microfones da Rádio Tabajara transmitindo ao vivo o 3º Festival Paraibano de Música Popular Brasileira, diretamente do Clube Astrea, que eu tomo contato com o universo musical Paraibano em seus momentos mais ricos e polêmicos (...). Eu em casa, ainda menino, ainda inocente mas já interessado em alguma coisa que estava no ar da província daqueles dias (...). Eu tinha 15 anos (OSMAR, 2005, p. 32).

No 4º Festival, em 1970, Pedro Osmar já não era apenas um mero ouvinte/espectador: ele concorria com as duas canções que havia musicado. Porém, a pouca idade e uma acentuada ingenuidade política o levaram a musicar duas letras de cunho ufanista, sem ter, segundo o próprio, qualquer noção do que isso representava na época: “Eu tinha 16 anos (...) nunca tinha participado de nenhuma militância (...). E nesta ocasião eu estava participando de um festival com duas músicas de cunho nacionalistas, neofacistas sem saber (...)” (OSMAR, 2012). A ditadura militar então vigente no Brasil vivia talvez o seu período de censura e repressão mais intensas, sob o comando do general Emílio Garrastazu Médici (regime de governo pelo qual José Carlos Souza, o autor da letra de “Brasil, conte comigo”, nutria alguma simpatia, segundo Pedro). O grande estardalhaço, todavia, seria causado não tanto pela inscrição dessas canções no festival, mas pelo fato delas terem sido classificadas para a final, ao passo que as músicas do “grupo tropicalista” local, liderado por Carlos Aranha⁹, foram desclassificadas. Vale a pena transcrever alguns trechos do relato de Pedro Osmar sobre o ocorrido:

Na noite da eliminatória em que essas duas músicas foram apresentadas estava presente Carlos Aranha e o grupo dele. Meu amigo! A coisa fedeu!

9 Carlos Antônio Aranha de Macedo, nascido em João Pessoa a 18 de março de 1946, pode ser considerado um dos homens mais proeminentes da cultura paraibana no século XX. Atuou como músico, poeta, jornalista, teatrólogo, cineasta e produtor artístico. Foi presidente da Associação Paraibana de Imprensa (API), editor do suplemento literário “Correio das Artes”, veiculado pelo jornal *A União* e editor de cultura dos jornais *A União*, *O Norte*, *O Momento* e *Correio da Paraíba*. Organizou e participou de vários *shows* individuais e coletivos, dentro e fora da Paraíba, tendo parceiros como Cátia de França e Zé Ramalho. É ainda integrante da Academia Paraibana de Cinema e membro da Academia Paraibana de Letras desde 2009 (SEVERO, 2013).

(...) A comissão julgadora que é soberana! Tem essa história de soberana, né? (...) Essa comissão julgadora selecionou, classificou as minhas duas músicas e desclassificou as músicas do grupo de Carlos Aranha. Ou seja, o tropicalismo tinha sido colocado no canto da parede. Isso deu uma confusão muito grande. Confusão de subir polícia no palco. Eu na plateia. Coitado de mim. Fiquei encolhidinho lá, rapaz, sem entender o que era aquilo (OSMAR, 2012).

Ainda segundo Pedro Osmar (2005, p. 33), o “grupo tropicalista” considerou a comissão julgadora incompetente por ter classificado “músicas tão baixas” como aquelas compostas por ele. Tamanha confusão era realmente uma incógnita para o então imaturo Pedro, que só anos depois conseguiria compreender as razões e as dimensões políticas daquele embate. O fato é que, mesmo diante de todo esse estardalhaço, o próprio Pedro considera a sua participação no IV Festival Paraibano de Música Popular Brasileira um marco decisivo, pois nele “aconteceram as grandes revelações e visões para o futuro de minha vida profissional, e o meu ruidoso despertar de artista realmente aconteceria ali”.

A imaturidade política de Pedro Osmar não lhe permitia apreender a complexidade e a diversidade das correntes estéticas e políticas que se enfrentavam naquele momento: adeptos da Jovem Guarda, da Bossa Nova, do Tropicalismo e da canção de protesto se digladiavam intensamente em espaços como os festivais de música – e os desavisados (como ele) ficavam ali, no meio do fogo cruzado, sem nada entender. O impacto desta experiência em 1970 fez-se perceber na quinta edição do mesmo festival, ocorrida no ano seguinte. Nesta, Pedro não só inscreveu duas canções de sua autoria, como também tocou (OSMAR, 2012). Ele relata que “em 1971 acontece o 5º Festival, mas pra mim já sem grandes novidades, pois minha cabeça (...) já começava a pedir outras coisas. Eu (...) em plena transição estética e política (...) estava ouvindo uma música diferente (...), mais adequada às minhas exigências” (OSMAR, 2005, p. 33). E que música era essa? *Rock progressivo* (*Yes, Pink Floyd, Emerson, Lake & Palmer*), *Tropicalismo* (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes), *música erudita* (as óperas e sinfonias levadas para dentro de casa pelo irmão Osias) e *jazz*. Aos poucos, emergia um artista que, nas palavras do próprio, “tinha despertado e queria mostrar para todo mundo que (...) era capaz de me fazer sozinho e criando coisas boas, já que 'agora' eu sabia o que era uma música boa de festival” (OSMAR, 2005, p. 33).

Contudo, o “período de transição” vivido por Pedro Osmar o levou a ficar “recuado, meio de tocaia” durante o V Festival Paraibano de Música Popular Brasileira. Maior interesse

e empolgação viriam em 1972, com o Festival Nacional de Vanguarda (FENAV), produzido por Gilvan de Brito e Carlos Aranha. As canções “Trânsito Interrompido” e “Sobre o Tema Quase Três e o Mês” foram compostas por Pedro especialmente para este festival. Ele também as interpretou, juntamente com Os Selenitas, conjunto musical de bailes bastante conhecido das matinês em clubes da capital paraibana (OSMAR, 2005, p. 34). O cofundador do Jaguaribe Carne relata com muita alegria esse momento:

Toquei guitarra e violão e cantei. Imagina só! (...) A minha música da época era um rock chicano meio Santana (...) e uma experimentação de voz/violão diferente, com o pessoal dos Selenitas fazendo um vocal legal, diferente, meio atonal (...) e que me agradou muito. Aí sim, eu estava me sentindo outro e com uma cabeça e uma música bem melhor, bem mais experiente, mais provocadora (OSMAR, 2005, p. 34).

Ainda segundo Pedro Osmar, é no FENAV que ele consegue compreender a preocupação de Carlos Aranha no IV Festival em 1970: preocupação “com a qualidade das músicas apresentadas (...), com as questões de conteúdo, de posicionamento político, de uma estética mais contemporânea, de um discurso mais elaborado (...)” (OSMAR, 2005, p. 34). Nos anos seguintes, Pedro participaria de outros festivais – num deles, inclusive, nasceria o Jaguaribe Carne (evento que será abordado no próximo subitem).

No princípio da década de 1970, Paulo Ró estava ainda a despertar para a prática musical. E, nesse sentido, a figura de Pedro Osmar parece ter sido de fundamental importância – não de forma direta, ensinando-o de fato a tocar, mas através, por exemplo, dos diversos encontros musicais que ocorriam em sua casa:

No começo dos anos 70, Pedro (...) começou a participar dos Festivais de música paraibana e foi aí, que eu entrei com mais atividade nessa coisa de conviver realmente com música, pois muita gente ensaiava lá em casa, e eu ficava olhando, até que em 1972 eu comecei a tocar violão (RÓ, 2005).

Dessa forma, a já mencionada efervescência cultural do bairro de Jaguaribe e o forte clima musical presente em sua residência (lembremos que, além dos encontros musicais de Pedro Osmar com os seus amigos, existiam as audições de música clássica através do irmão mais velho, Osias) acabaram servindo como impulso para a iniciação musical de Paulo Ró. Este também se reunia frequentemente com os amigos do bairro para desenvolver atividades diversas ligadas ao universo artístico e cultural – o que, segundo o próprio, teve um peso

considerável na construção de sua trajetória como músico e “guerrilheiro cultural”:

Jaguaribe [o bairro] (...) influenciou muito por causa disso. Porque a gente tinha um grupo de pessoas que gostava *de arte*. Eram pessoas que tinham biblioteca em Jaguaribe, ali na Aderbal Piragibe, e a gente ia lá pegar livros (...) Era um grupo que gostava (...) de música, de música diferente. (...) Tinha sempre um lugar... a casa de Elmano Menezes era a casa da gente ler poesia, a casa de Sílvio [Osias] era a casa da música, sabe? (...) Então, tinha alguns locais que a gente ia para fazer algumas atividades. (...) era um grupo de pessoas que gostava de arte, que morava em Jaguaribe, por isso a gente tinha essa ligação muito forte com o bairro – e o bairro com a gente (RÓ, 2014).

Uma das principais características da produção musical de Paulo Ró é o trabalho em parceria com poetas. Sua expressão artística se dá eminentemente através do som, ao passo que Pedro Osmar parece ter uma predileção (ou uma inclinação natural) pelas palavras. É o que se pode apreender de algumas falas presentes no documentário *Jaguaribe Carne – Alimento da Guerrilha Cultural* (em particular a de Chico César) e das seguintes palavras do próprio Paulo: “Eu sou horrível para escrever [letra de música]. (...) faz uns dez anos que eu não escrevo. Mas, como Pedro é um camarada que escreve muito, (...) eu geralmente faço música com as letras dele. E dos poetas (...) Eu gosto muito de musicar poesia” (RÓ, 2014). Sua primeira composição, inclusive, foi feita a partir de uma letra que lhe foi dada por Pedro Osmar (RÓ, 2012).

Contudo, mais ou menos quando Paulo Ró dava os seus primeiros passos como compositor e instrumentista, Pedro Osmar resolve encarar uma nova experiência: partir para o Rio de Janeiro, na companhia do então professor de violão Vital Farias. À época, tanto Pedro quanto Paulo eram alunos da Escola de Música Anthenor Navarro, onde Vital lecionava “uma aula diferente”, segundo Paulo Ró: “Nós não aprendíamos nada de técnica. Chegávamos lá (...) e ele começava a mostrar as músicas dele. A gente começava a tocar e não fazia mais coisa nenhuma. A aula era exatamente essa conversa, essa troca de experiências (...)” (RÓ, 2012). Tais aulas acabaram resultando no show “Expediente Interno”, no qual Vital Farias apresentava-se ao violão, acompanhado por Pedro Osmar na viola caipira e Paulo Ró na zabumba e percussão. De acordo com Pedro Osmar (2012), este foi o primeiro show da carreira de Vital, que deixava então de ser músico de baile (ele integrava a banda Os Quatro Loucos, uma das mais bem sucedidas da cidade) para tornar-se professor na EMAN. Os dois irmãos acompanhariam Vital Farias em várias apresentações pela cidade de João Pessoa entre

os anos de 1973 e 1974.

Foi logo após a realização dessas apresentações, ainda em 1974 – ano em que Pedro Osmar começou a trabalhar nos Correios – que o seu professor e parceiro musical lhe fez o convite para ir morar no Rio de Janeiro. Pedro conta que Vital precisou ir até a sua casa e falar com Dona Isabel, sua mãe, para que o então jovem de vinte anos largasse o emprego nos Correios (no qual havia começado há pouco tempo) e decidisse embarcar para a Cidade Maravilhosa: “No dia seguinte eu viajei (...). Eu fui com ele pagando tudo, porque eu não tinha dinheiro. (...) Rapaz, essa transição aí foi engraçada, mas foi tragicômica” (OSMAR, 2012). Ao chegarem na cidade, procuraram pela compositora e conterrânea Cátia de França, que morava em Copacabana. Foi Cátia quem os apresentou ao pernambucano Luís Mendonça, diretor de teatro que estava montando uma peça com temática nordestina:

Ele [Luís Mendonça] disse: - O que vocês trazem da Paraíba? Vital tinha um conhecimento muito grande de Zé Limeira [repentista e cordelista paraibano]. Ele começou a fazer as cantorias de Zé Limeira, e o Luís Mendonça adorou, disse que tinha tudo a ver. Era uma peça do dramaturgo Luiz Marinho, chamada “Viva o Cordão Encarnado”. E nós entramos na peça como dois cantadores que tinham chegado do Nordeste (OSMAR, 2012).

Em seu livro *Musicália – Aspectos da Evolução da Música na Paraíba*¹⁰ (2005, p. 60), Pedro Osmar conta uma versão ligeiramente distinta. Neste, a primeira peça da qual ele e Vital Farias teriam participado foi “Lampião no Inferno” (dirigida e encenada pelo mesmo grupo). Independente de qual tenha sido o espetáculo de estreia, o fato é que, logo após a chegada ao Rio de Janeiro, Vital Farias e Pedro Osmar passam a integrar o grupo Chegança, dirigido por Luís Mendonça. O trio paraibano (Pedro, Vital e Cátia) ficou responsável pela parte musical do grupo. Na época, o Chegança tinha em seu elenco nomes que se tornariam bastante conhecidos no meio cultural brasileiro, tais como os de Tânia Alves, Tonico Pereira, Madame Satã e Elba Ramalho (a quem Pedro ainda não conhecia). O sucesso obtido pelas várias peças de teor nordestino encenadas pelo grupo Chegança o levou até São Paulo, onde inauguraram e residiram por um ano no Teatro Aplicado (hoje rebatizado como Teatro Bibi

10 Ainda não publicado, *Musicália* busca, segundo Pedro Osmar, contar uma história da música paraibana, abrangendo particularmente o período que vai dos anos 1960 até os primeiros anos do século XXI. A narrativa histórica mescla-se com uma autobiografia artística, recheada de comentários e posicionamentos fortes do autor sobre os mais diversos temas. É da intenção de Pedro encaminhar a obra para revisão e tentar publicá-la através de alguma lei ou fundo de incentivo à cultura municipal ou estadual.

Ferreira), “dentro do qual vivemos, além dos dramas das peças ali encenadas, (...) os dramas humanos do próprio elenco, de teor complicadíssimo e as vezes muito sérios e altamente comprometedores” (OSMAR, 2005, p. 60).

Para Pedro, assim como a participação no IV Festival Paraibano de MPB, esta experiência no sudeste brasileiro foi extremamente importante na sua trajetória pessoal e profissional: “Eram 30 pessoas, e nesse um ano, rapaz, foi a minha grande universidade. Eu diria que eu aprendi tudo da minha vida ali, no caso de relações humanas. Por que um grupo de teatro é bastante heterogêneo, tem de tudo. Desde ladrão, prostituta, viciado (...)” (OSMAR, 2012). Além da vivência dos tais “dramas humanos”, este período foi particularmente profícuo por lhe permitir visitar “(...) locais e pessoas que seriam muito importantes para o tipo de informação que eu levaria mais tarde para João Pessoa e que culminaria com a criação da Coletiva de Música (...) do Musiclube (...) e do MEI”, três dos principais projetos encabeçados pelo Jaguaribe Carne. Em síntese, o grupo Chegança foi, para Pedro Osmar, “praticamente a 'Minha Universidade' de tudo, base de afirmação de minha formação cultural e política (...)” (OSMAR, 2005, p. 114).

Em 1976, Pedro regressaria a João Pessoa, com um turbilhão de ideias na cabeça e uma enorme disposição para o trabalho coletivo. Todas as apresentações musicais, filmes, museus, galerias de arte e demais atividades culturais com as quais ele teve contato no Rio de Janeiro e em São Paulo seriam de grande valia para os próximos anos – especialmente para o Jaguaribe Carne, que já começava a dar os seus primeiros passos.

1.2 O início

De acordo com Pedro Osmar (2007), “o festival que 'criou' o Jaguaribe Carne foi o festival de 1974, promovido pelo Grêmio do Liceu Paraibano”. Conforme Severo (2013, p. 92), este festival – oficialmente intitulado Festival de Música Popular Brasileira e realizado no Ginásio do SESC Centro em João Pessoa – vinha na esteira de influência dos demais festivais de música ocorridos na capital paraibana nos anos anteriores. E justamente por já haver participado de outros três festivais é que Pedro chegará neste se sentindo “muito à vontade”, inclusive para ultrapassar barreiras e iniciar experiências musicais que definiriam o que viria a ser o Jaguaribe Carne. Embora longa, a fala a seguir é precisa e esclarecedora

nesse sentido:

Eu (...) me senti muito à vontade naquele momento. Eu já estava estudando música. Já tinha certa objetividade no trato com o instrumento, com a canção e até mesmo com a compreensão dos contextos culturais e musicais da cidade, do nordeste e um pouco do contexto brasileiro dos grandes festivais. (...) Eu tinha as minhas ambições, tinha as leituras, (...) as audições de muita coisa nova que eu tinha escutado naquele período e que eu pude trazer ou tentar trazer para a minha música. (...) Não bem a música do Jaguaribe Carne, porque ainda não existia. (...) foi criado (...) exatamente nesse festival e não tinha o nome Jaguaribe Carne. O grupo que nós apresentamos nessa tarde no SESC-Centro foi um grupo chamado, 'Tom de Feira'. Que na verdade era um nome qualquer que precisávamos ter pra dizer. Aí nesse festival (...) eu pude experimentar todas aquelas informações que eu tinha das audições e leituras da época. Música contemporânea, música aleatória, que hoje é o que a gente chama de música de livre improvisação, música concreta. E isso foi se somando com as informações de Quarteto Novo, Geraldo Vandré (...), música indiana, música africana, música andina. Tudo isso veio influir na criação do Jaguaribe Carne que ia surgir neste festival (OSMAR, 2012).

A partir dessa fala de Pedro Osmar, é possível afirmar que desde o seu nascimento, em 1974, o Jaguaribe Carne – que inicialmente se denominou “Tom de Feira”, nome provisório utilizado na primeira apresentação – já possuía em seu DNA o caráter transgressor e experimental que lhe é tão caro até os dias de hoje. A cultura musical extremamente rica e multifacetada dos seus fundadores (músicas erudita e aleatória, grupos de cultura popular, canção de protesto, Tropicalismo, etc.) é certamente uma das principais responsáveis por essa característica. Pedro e Paulo ouviam e absorviam referências da música local, nacional e global, sendo capazes também de “digerir” esses elementos diversos e propor uma leitura própria, criativa e original dos mesmos (é o tal “canibalismo cultural/musical”, ao qual o grupo se refere em entrevista presente no disco *Jaguaribe Carne Instrumental*). Aliados a essa vasta cultura musical, um desejo e uma busca constantes pelo “novo” – ou seja, não os interessava apenas repetir o que já vinha sendo feito pela maioria dos artistas de música popular da época. Era preciso ousar, romper com as convenções estabelecidas. Tal atitude não estava presente apenas nas apresentações do Jaguaribe Carne, mas também nos números solo dos dois irmãos: “A minha primeira apresentação foi um experimento de voz. Eu entrei com uma latinha de leite Ninho com água dentro. Então a minha música foi aquilo: eu passei quinze, vinte minutos fazendo zoada, batendo na lata (...)” (RÓ, 2014). No período em que estudaram na Escola de Música Anthenor Navarro, também surpreendiam colegas e

professores com apresentações diferentes e inusitadas (SEVERO, 2013, p. 63-64). Sendo assim, é difícil imaginar que a performance do “embrião” do Jaguaribe Carne no Festival de Música Popular Brasileira fugisse a esse *script* da transgressão e da imprevisibilidade:

(...) nesse festival (...) eu já vou mal intencionado, já naquela mentalidade de negar as coisas óbvias e repetitivas das rádios e partir para outras coisas (...) caminhar outros caminhos (a cidade vivia um conformismo arrasador, que ainda duraria muitos anos). (...) E o que eu fiz? Já que eu não podia esculhambar o festival eu esculhambei a minha própria música no palco. De quebra, ainda joguei cadeiras e garrafas palco abaixo, e a coisa toda funcionou como uma performance, coisa muito comum na época (OSMAR, 2005, p. 35).

Pedro Osmar (2012) comenta que a apresentação do grupo nesse festival “foi um momento interessante. (...) Uma coisa meio rebelde de quebrar coisas fisicamente. (...) A quebra dos paradigmas estéticos tradicionais”. O Tom de Feira - então formado, além de Pedro Osmar, por Babi (contrabaixo), Paulo Ró (violão), Paulo Batera (bateria) e Fernando Pintassilgo (flauta) – inscreveu uma canção (uma parceria entre Pedro Osmar e Wladimir Dantas, um militante do PC do B) mas, no palco, não a interpretou (SEVERO, 2013, p. 94). No lugar dela, apresentaram um outro número musical. O próprio Pedro considera esta atitude “um desrespeito a tudo e a todos. Ao jurado, ao público, até os músicos que estavam tocando comigo e não sabiam que música era aquela (...)”. Contudo, sustenta que a sua intenção era “o impacto mesmo (...) que as pessoas compreendam que viver é essa experiência de você fazer o certinho e também o incerto. Eu prefiro o incerto (...)” (OSMAR, 2012). Sobre o início do grupo, Paulo Ró corrobora o pensamento de Pedro e reafirma a ideia de ir além do que estava posto, buscando superar o marasmo e trazer elementos novos para a música que então se fazia na Paraíba:

O Grupo Jaguaribe Carne nasceu experimental, pois, me lembro bem, fazíamos muita 'zuada' no quintal de casa e na casa de alguns amigos. (...) jogávamos latas pra cima, fazíamos pilhas de painéis e derrubávamos, (...) enfim, experimentávamos muito, até que no primeiro show que fizemos com o nome Jaguaribe Carne (...), colocamos todos esses elementos no palco (...) éramos muito agressivos em nossas letras, falávamos muito sobre coisas de política, nossas letras eram censuradas, era a espinha no pescoço da época (...) Nossos objetivos eram claros, queríamos avançar. Acrescentar novos elementos a aquela música feita na época, uma busca nossa, por coisas novas, uma nova maneira de se fazer e de se mostrar música na Paraíba (RÓ, 2005).

Desse modo, do festival de música organizado pelo Liceu Paraibano, em 1974, nasceu o posteriormente denominado Grupo Jaguaribe Carne de Estudos – antes, portanto, da ida de Pedro Osmar para o Rio de Janeiro. Nessa época, Paulo Ró ainda podia ser considerado um principiante na música, haja vista que havia ganhado o seu primeiro violão em 1972 e nunca havia participado de um festival. É com a partida do irmão para a capital fluminense que Paulo de fato inicia a sua trajetória como compositor, firmando parcerias com poetas da cidade (SEVERO, 2013, p. 83-84). O principal parceiro, certamente, será Águia Mendes, de quem Paulo Ró musicou vários poemas: “Águia Mendes fazia muita letra, muita poesia. Nós nos encontrávamos muito. Isso gerou alguns trabalhos que nós temos juntos até hoje. É uma parceria que dura até hoje. (...) Aí comecei com essa coisa de musicar poemas” (RÓ, 2012). São frutos dessa parceria canções como “Ao rés de mim” (vencedora do prêmio da crítica no XV Festival MPB SESC), “Canibalismo amoroso” e “Pau de sebo”.¹¹

Segundo Severo (2013, p. 94-96), a apresentação do Tom de Feira no referido Festival do Liceu deu início a uma série de shows e pequenas apresentações do Jaguaribe Carne na cidade de João Pessoa. O grupo era então formado por Pedro Osmar, Paulo Ró e Vandinho de Carvalho¹² e se apresentava principalmente em eventos universitários estudantis realizados na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Sobre o início do Jaguaribe Carne, vejamos o que diz Adeildo Vieira, militante do Fala Bairros e do Musiclube da Paraíba, parceiro musical e amigo dos irmãos Pedro e Paulo:

(...) primeiro eu assisti alguns ensaios (...) eu vi a construção de sonoridades. De trabalhar com brinquedos, com barulhos, com gritos, com batidas de coisas e tal. (...) depois eu passei a ver o Jaguaribe Carne se apresentar em escolas (...) e fazer as apresentações com o violão gritando, e cantando umas músicas, umas letras muito criativas. Mas, assim, muito provocadoras e, às vezes, trazia estranhamento, vaias, e coisas assim (VIEIRA, 2014).

Um aspecto curioso é que, com a ida de Pedro Osmar ao Rio de Janeiro – exatamente

11 Tanto Paulo Ró quanto Pedro Osmar escreveram canções em parceria com Águia Mendes e também com vários outros poetas, paraibanos ou não. Natural de João Pessoa, Paraíba, Águia Mendes é graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba, onde atualmente trabalha. Foi colaborador de várias revistas e suplementos literários. Publicou diversos livros, como *Jardim da Infância*, *Contos Policiais*, *A Bíblia Profana*, *Blue para um Cadáver Sonhador* e *O Livro do Adivinhão*. Informações retiradas de <http://www.antonioiranda.com.br/poesia_brasis/paraiba/aguia_mendes.html>. Acesso em: 02 set. 2014.

12 Este e outros parceiros e colaboradores do Jaguaribe Carne – os chamados “agregados” – serão devidamente apresentados e situados na trajetória do grupo em outro subitem deste capítulo.

no ano em que o grupo nascia – e a permanência de Paulo Ró em João Pessoa, os irmãos acabaram por conduzir as suas trajetórias artísticas de maneira independente, convergindo para o Jaguaribe Carne quando a distância física não era um impedimento (SEVERO, 2013, p. 95-96). Mesmo retornando à Paraíba em 1976, a natureza inquieta de Pedro Osmar e as circunstâncias de sua vida naquele momento não o permitiram se estabelecer de forma estável e permanente na cidade: entre o final dos anos 1970 e o início dos anos 1980, Pedro passa a integrar a banda de Zé Ramalho, tocando viola caipira e o acompanhando em festivais, shows e também na gravação do seu primeiro disco. Zé já havia passado por alguns dos principais conjuntos de baile de João Pessoa, tais como Os Quatro Loucos e The Gentlemen, além de ter feito vários shows solo pela cidade e mantido diálogos musicais profícuos com artistas de Pernambuco, a exemplo de Alceu Valença e Lula Côrtes¹³ (OSMAR, 2005, p. 22-23). Sobre esse período, Pedro comenta: “com Zé Ramalho eu vivi o lado mais rico do ser profissional e onde pude ter ideia do que é ser um 'Pop Star' da MPB. Foi muito importante para mim ter passado por esse estágio (...)” (OSMAR, 2005, p. 115). Tendo estabelecido uma amizade com Zé Ramalho a partir da Coletiva de Música da Paraíba, em 1976, Pedro Osmar foi convidado para fazer parte da banda que lançaria o “Bob Dylan do sertão” (como o cantor e compositor paraibano era chamado por alguns) no mercado carioca, em uma apresentação realizada no Teatro Opinião (OSMAR, 2005, p. 115). A banda, que contava com mais duas paraibanas em sua formação - Elba Ramalho (ainda por gravar o seu primeiro disco) e Cátia de França (já reconhecida como uma das mais talentosas compositoras da Paraíba) –, realizou turnês e shows por várias cidades do Brasil (OSMAR, 2012). O trabalho com Zé Ramalho, contudo, não impediu Pedro de se dedicar a outros projetos artísticos, como ele mesmo salienta:

O Jaguaribe Carne ficou em alguns intermédios. Porque tinha um momento que eu voltava pra cá [João Pessoa]. Na verdade eu morava aqui e tocava com Zé Ramalho no eixo Rio/São Paulo ou onde ele fosse trabalhar, fosse tocar. E como eu ficava mais aqui eu trabalhava com o Jaguaribe Carne. Quando ele [Zé Ramalho] dizia: - Bicho eu vou precisar de você pra passar um mês e meio fora. Aí pronto, eu ajeitava tudinho e ia pra estrada. Aí as turnês, as temporadas no teatro João Caetano, Teatro Ipanema (...)

13 Em 1974, Zé Ramalho gravou com Lula Côrtes o *LP Paêbiru*. Álbum duplo, dividido em quatro lados (Água, Terra, Fogo e Ar), *Paêbiru* foi lançado em 1975 e é hoje considerado um disco *cult*, além de uma raridade (dos 1.300 exemplares prensados, aproximadamente 1.000 se perderam numa enchente em Recife, juntamente com a fita *master*). Também no ano de 1975, Zé Ramalho integrou a banda de Alceu Valença no Festival Abertura, tocando a canção “Vou Danado pra Catende”. Informações disponíveis em: <http://zeramalho.com.br/sec_biografia.php?page=7&ordem=DESC>. Acesso em: 11 jun. 2014.

(OSMAR, 2012).

De acordo com Severo (2013, p. 61), Pedro Osmar participou de dois festivais acompanhando Zé Ramalho: o Festival 79 de Música Popular, ocorrido em São Paulo no ano de 1979, organizado pela Rede Tupi de Televisão; e o MPB 80, promovido em maio de 1980 pela Rede Globo de Televisão. No primeiro, a canção defendida foi “Dia dos Adultos” (Zé Ramalho), a qual não obteve grande êxito. No segundo, Pedro apresentou-se ao lado de Zé Ramalho, com a canção “Hino Amizade” (Zé Ramalho), e também acompanhou Amelinha, então esposa de Zé, na canção “Foi Deus Quem Fez Você”, da autoria de Luiz Ramalho. As duas composições foram finalistas, tendo esta última alcançado a segunda colocação no festival. Em todas essas apresentações, Pedro Osmar tocou viola caipira, instrumento que descobriu de maneira inusitada: “(...) eu fui comprar um violão no centro da cidade e quando cheguei lá tinha uma viola. Eu não sabia que instrumento era aquele. Quando eu peguei (...) e toquei (...), era um som realmente bem diferente” (OSMAR, 2012). Na época, Pedro estava fascinado pela música indiana, particularmente a produzida por Ravi Shankar.¹⁴ Segundo Pedro, a semelhança entre a sonoridade da viola caipira e a da cítara indiana foi o suficiente para que ele decidisse comprar o instrumento e tornar-se, conforme ele mesmo afirma, “um estudante experimental de viola”, ou seja, tocando-a à sua maneira, espontânea e desbravadora, distanciando-a do universo caipira/rural ao qual ela normalmente está associada (OSMAR, 2012).

Antes, porém, de acompanhar Zé Ramalho nesses festivais, o auto-intitulado “estudante experimental de viola” participaria com o Jaguaribe Carne do Festival Nordestino de Música Popular Brasileira. De acordo com Pedro Osmar (2005, p. 36), este festival foi promovido pela TV Tupi e realizado no Ginásio Geraldão, em Recife, no ano de 1979. O Jaguaribe Carne – ainda formado por Pedro, Paulo e Vandinho de Carvalho – inscreveu a canção “Baile de Máscaras”, uma composição de Pedro Osmar que havia sido recentemente gravada por Elba Ramalho em seu disco de estreia. Contudo, sucedeu-se aqui o mesmo que no Festival de Música Popular Brasileira promovido pelo Liceu Paraibano: mais uma vez, na hora da apresentação, o grupo não defendeu a canção inscrita, optando por trazer ao palco uma performance improvisada e inusitada, classificada por Pedro como um “ato de protesto

14 Pandit Ravi Shankar (1920-2012) foi um compositor e músico indiano, mundialmente conhecido na década de 1960 pelas suas colaborações com estrelas da música *pop*, como os Beatles.

nosso”. Segundo ele, tal protesto se deu “por motivos de ordem técnica: desorganização do Festival desorientado por uma comissão organizadora bairrista e discriminadora” (OSMAR, 2005, p. 36). Paulo Ró relata mais detalhadamente o ocorrido:

Nós não apresentamos a música, porque houve aquela confusão lá (...). Queríamos tocar na parte de baixo, no lugar dos apresentadores. Mas, o negócio de televisão, né? É tudo marcado. O artista toca ali, (...) o apresentador fica aqui. Aí nós inventamos de tocar (...) no lugar do apresentador, que era lá em baixo do palco. E o pessoal disse que não podia de jeito nenhum. (...) E não vai ensaiar (...). Aí não ensaiamos. Na hora de apresentar a música nós também não apresentamos. Nós chegamos lá, Vandinho com um carro de lixo. Eu com uma caixa e Pedro com outro negócio lá, (...) fazendo zuada pra lá e pra cá. Aí começamos, cada um a ler um negocinho, um papelzinho que tinha na mão. Vandinho leu uma receita de remédio. Eu li um folheto evangélico que tinham me dado no ônibus e Pedro leu um poema de um cara que dizia assim: - Trocaria a presidência por um cafuné bem dado. (...) quando nós estávamos fazendo isso lá, o cara desligou o som e chamou a polícia. Desligou no meio da apresentação. (...) Quando nós descemos do palco já foi com um corredor polonês de policiais, fomos direto pra sala da direção. (...) Quando a gente chegou na sala, rapaz! Tinha um senhor que chega eu tive pena dele. O cara estava espumando de raiva. Falando assim: - Mais é um bando de irresponsáveis comunistas (aos gritos). Eu disse: - Esse cara vai ter um ataque do coração. (...) Aí nos levaram para a polícia federal (RÓ, 2012).

Conforme Pedro Osmar (2005, p. 36), o Jaguaribe Carne foi retirado do palco por soldados da Polícia Militar. Atordoados em meio ao tumulto (“algumas pessoas falavam em censura, outras em bagunça e anarquia”, segundo Pedro), os soldados decidiram levar os integrantes do grupo para a sede da Polícia Federal de Pernambuco, de modo a prestarem novos esclarecimentos. Era fim de noite de um sábado. Após darem explicações aos agentes que os atenderam, os músicos paraibanos foram liberados com a condição de retornar no dia seguinte e conversar com o censor. Pedro afirma que a “sorte” do grupo foi a presença dos colegas pernambucanos Lenine e Lula Queiroga, que seguiram o camburão da PM até a sede da Polícia Federal e os defenderam, livrando-os de uma iminente noite na prisão. Para Pedro Osmar, este episódio só reforça a falta de preparo dos responsáveis por organizar e produzir eventos deste tipo: “Porque o cara tem que no mínimo estar preparado para ouvir as músicas, as mensagens, (...) os questionamentos. (...) o povo quer uma música que seja simpática, seja um sucesso que todo mundo saia cantando pela rua, entendeu? Não é o nosso caso até hoje” (OSMAR, 2012).

Após esse incidente em Recife, o Jaguaribe Carne não mais voltaria a participar de outros festivais de música. Tanto Pedro Osmar como Paulo Ró apontam como principais motivos um crescente desinteresse pelo clima de competição e uma aversão à “fogueira de vaidades” que, segundo a dupla, tomava conta desses eventos: “(...) eu não gosto de participar de Festival. Dessa coisa da competição, sabe. Esse negócio do cara ir preocupado (...) Eu não gosto (...)” (RÓ, 2012). Pedro compartilha desse sentimento ao afirmar que “aquela coisa de 'A minha é melhor que a sua' já não me dava tanto tesão. As ações do Jaguaribe Carne passaram a fazer mais a minha cabeça” (OSMAR, 2005, p. 35). Tal desencantamento, porém, não os impediu de participar individualmente como compositores de alguns festivais de caráter competitivo nas décadas de 1990 e de 2000, como o MPB SESC (SEVERO, 2013, p. 97; RÓ, 2014).

1.3 Os *shows* e os “agregados”

Conforme dito no subitem anterior, as primeiras apresentações do Jaguaribe Carne ocorreram principalmente em eventos universitários estudantis (como as calouradas) realizados na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Contudo, ao longo dos seus quarenta anos de existência, o grupo organizou e realizou shows nos mais diversos lugares, desde sindicatos, escolas públicas e associações de moradores até grandes palcos, teatros e salas de concerto (SEVERO, 2013, p. 98). Essa versatilidade, porém, possui um desdobramento relevante: ao contrário de artistas famosos, consagrados ou de grande porte – que, via de regra, contam com equipe e estrutura similares por onde quer que levem o seu show, entregando assim performances bem semelhantes entre si (pelo menos em termos de qualidade técnica) –, o Jaguaribe Carne dificilmente consegue manter um padrão em suas apresentações. A bem da verdade, esta nunca parece ter sido uma preocupação do grupo. Em primeiro lugar, pelo fato de proporem, para a grande maioria dos shows, o que chamam de “música de livre improvisação” ou “aleatória”, a qual não obedece a qualquer roteiro previamente concebido. Segundo Paulo Ró,

A coisa do 'aleatório' sempre esteve presente nas nossas cabeças, no nosso inconsciente. Viver a música de uma maneira mais livre, espontânea, (...) Nós sempre tivemos (...) essa ideia de experimentar sonoridades, sons de liquidificador, de enceradeira, (...) vozes como percussão, (...) violões

tocados como se fossem percussão, tudo música, tudo coração (RÓ, 2005).

Desse modo, muitas vezes o Jaguaribe Carne sobe ao palco sem um repertório definido de forma prévia, optando por uma apresentação dada ao improviso e à imprevisibilidade. Foi assim, por exemplo, no show mais recente montado pelo grupo, intitulado “Música de Livre Improvisação” e apresentado, entre outros lugares, no Festival de Inverno de Garanhuns (FIG) em Pernambuco e no Teatro Ednaldo do Egypto em João Pessoa. Em referência a este show, Paulo Ró é categórico: “Aquela música (...) é experimentalismo puro” (RÓ, 2014). O grau de liberdade e improvisação é tamanho que os irmãos inclusive se permitem não realizar qualquer ensaio para tais apresentações. De acordo com Paulo, tal fato é decorrente do grande entrosamento e afinidade musical que existem entre ele e Pedro Osmar: “(...) se eu chegar com Pedro para tocar, o cara disser: 'Ah, tem uma apresentação amanhã em Recife', a gente vai e toca. (...) Porque esse tempo que a gente passou experimentando e fazendo música, a gente já [se] conhece” (RÓ, 2014).

Além da predileção pela dita “música de livre improvisação” ou “aleatória”, há outro fator que ajuda a entender a impossibilidade do Jaguaribe Carne em manter um padrão entre as suas apresentações: como os shows ocorrem em locais bastante diversos (sindicatos, associações de moradores, escolas, etc.), o grupo “é obrigado a ceder, muitas vezes, a uma logística para shows que é recorrente no cenário musical”: isto significa apresentar-se com uma estrutura de sonorização precária (sem mesas de som digitais, *sides* de palco, etc.), sem *staff* ou equipe técnica à disposição (técnico de som, *roadie*, técnico de iluminação, etc.), entre outras limitações. Outro dado importante é que muitas dessas apresentações integram projetos ou atividades de cunho sócio-educativo (lembremos do lema “arte para educar, educar para transformar”, frequentemente utilizado por Pedro Osmar e citado no início do capítulo), não objetivando assim gerar lucros financeiros, “mas sobretudo 'lucros' educativos, reflexivos, formativos e transformadores, por meio da descentralização e sociabilização cultural” (SEVERO, 2013, p. 98). Trata-se de um dos aspectos mais marcantes da “guerrilha cultural” empreendida por estes artistas.

Considerando este aspecto, pode-se afirmar que o Jaguaribe Carne distingue-se radicalmente dos artistas que atuam no grande mercado musical: estes sempre contam com um aparato técnico rico e satisfatório para exercer o seu ofício. O Jaguaribe Carne, ao contrário, raramente dispõe de uma estrutura adequada para realizar os seus shows. Tal fato,

todavia, nunca foi problema ou motivo de desculpa dentro da perspectiva “guerrilheira” de atuação do grupo: “(...) esse trabalho de guerrilha cultural (...) não é fácil não! (...) É tudo muito fácil para um mercado (...) fora disso, (...) é tudo muito difícil. Mas as coisas não podem deixar de acontecer por causa disso. (...) Então a gente vai lá, mete a cara e faz” (RÓ, 2014). Um dos principais projetos encabeçados pelo Jaguaribe Carne, o Musiclube da Paraíba, estava imbuído desse mesmo espírito: seus membros lutavam por melhores condições técnicas e estruturais para realizar os seus eventos; no entanto, a ausência destas não os impedia de promover suas ações da maneira que fosse possível. Cruzar os braços à espera de auxílios governamentais ou da iniciativa privada nunca foi uma opção para esses “guerrilheiros culturais” (SEVERO, 2013, p. 98-99).

De acordo com Severo (2013, p. 99-100), o primeiro show oficial apresentado pelo Jaguaribe Carne denominou-se “Espadas” e ocorreu no ano de 1978, no Teatro Santa Rosa. A formação ainda era a mesma do início do grupo (Pedro Osmar, Paulo Ró e Vandinho de Carvalho), às vezes acrescida da participação de Maria Augusta, irmã de Pedro e Paulo. Outros shows viriam na sequência, tais como “Músicos desempregados expõe materiais liberados pela censura”, “Dança Nativa”, “Chamada dos corpos sangrentos”, “Música para surdo ver”, “Merenda Escolar”, “Gralha Canalha”, “Jaguaribe Carne Instrumental (Música para dois violões)” e “Vem no Vento”.

Outro aspecto importante a ser destacado na trajetória do Jaguaribe Carne são os diversos parceiros e colaboradores que cruzaram o caminho do grupo, sendo denominados pelos irmãos Pedro e Paulo como os “agregados naturais”. Ao longo de quatro décadas, a permanência e a disponibilidade destes junto ao grupo é bastante variada (SEVERO, 2013, p. 101; OSMAR, 2004). Todavia, parece ter pouca importância se esses “agregados” contribuíram apenas em um disco, uma apresentação ou se são parceiros de composição ou componentes da banda há bastante tempo. Afinal, todos, sem distinção, são considerados como parte integrante do Jaguaribe Carne. É realmente difícil – e talvez até improdutivo – tentar estabelecer fronteiras ou critérios quanto a essa questão. Em depoimento presente no documentário *Jaguaribe Carne – Alimento da Guerrilha Cultural*, o artista plástico Dyógenes Chaves comenta algo curioso: “o Jaguaribe Carne é uma coisa que não existe e, ao mesmo tempo, ela existe. Quando você diz: 'Pedro, Paulo e os outros', a gente tá falando 'nós'. Mas Pedro e o Jaguaribe Carne sempre foram a mesma pessoa” (CHAVES *apud* JAGUARIBE,

2006). Para Marcelo Macedo, músico e produtor do disco *Vem no Vento*, “o Jaguaribe Carne termina sendo meio uma família, hoje em dia. São os dois [Pedro e Paulo] e os agregados, que cada vez vão crescendo mais, e a gente vai passando e vai todo mundo ficando ali” (MACEDO *apud* JAGUARIBE, 2006).

Os irmãos fundadores também compartilham dessa visão ampla e irrestrita sobre quem é parte do Jaguaribe Carne. Paulo Ró, ao falar dos colaboradores do grupo, afirma que “ninguém entra nem sai do JC” (RÓ, 2005). Pedro Osmar, por sua vez, sintetiza bem esta questão: “O núcleo (...) sempre foi Pedro Osmar e Paulo Ró (...) e seus agregados naturais. (...) Numa época era Chico César que estava conosco, em outra era Escurinho, (...) entre outros amigos músicos. E assim desenvolvíamos nossos projetos” (OSMAR, 2004). Buscarei agora elencar e apresentar alguns desses “agregados” - gente que, em algum momento e de alguma maneira, travou contato e acabou por contribuir com as atividades do Jaguaribe Carne.

Vandinho de Carvalho tocou percussão com o grupo, tendo feito parte da sua primeira formação. Segundo Paulo Ró (2012), Vandinho largou a música pouco tempo depois, tornando-se policial rodoviário e militante do movimento negro e ecológico. O segundo percussionista a participar do grupo foi **Damilton Viana**, que também integrou o grupo Chegança, ao lado de Pedro Osmar, no Rio de Janeiro. Posteriormente, Damilton mudou-se para Paris, onde atua como percussionista em grupos de música brasileira e *jazz*. Quem também tocou percussão no Jaguaribe Carne foi **Firmino Alves**. Natural de João Pessoa, Firmino começou a tocar com o grupo em 1976, quando também tocou com Zé Ramalho. Ele até então atuava no grupo Ave Viola: “Durante a Coletiva de Música da Paraíba (1976) tive meu primeiro contato com eles. Minha passagem pelo grupo foi rápida, porém muito importante para a minha vida profissional” (ALVES *apud* SEVERO, 2013, p. 103). Firmino Alves viria depois a fixar residência no Rio de Janeiro, tornando-se um percussionista bastante requisitado, tendo trabalhado com artistas como Raimundo Fagner, Chico Buarque e Fafá de Belém, entre outros (SEVERO, 2013, p. 101-102).

Outro percussionista parceiro do Jaguaribe Carne é **Jório Silva**, o qual tocou com o grupo nas apresentações do trabalho intitulado “Repercussão”. Jório ainda atuaria ao lado de Paulo Ró em um dos shows do “Tocar por Prazer”, projeto concebido e realizado pelo Musiclube da Paraíba (RÓ, 2012). Já **Jorge Negão** é praticamente um multi-instrumentista dentro do grupo: conforme Paulo Ró (2012), Jorge - “um camarada que tem uma sensibilidade

muito grande e um jeito muito peculiar de tocar (...) um grande músico”, embora desprovido de qualquer educação musical formal – começou a colaborar com o Jaguaribe Carne tocando percussão. Ele inclusive participa das gravações do disco *Jaguaribe Carne Instrumental*, segundo Adeildo Vieira (2014). Porém, há registros fotográficos de shows do grupo em que ele aparece tocando violão. Posteriormente, Jorge Negão passaria também a tocar contrabaixo, tendo gravado este instrumento no mais recente disco lançado por Paulo Ró, intitulado *Sob o Sol*.

Um parceiro dos mais antigos é **Jaiel de Assis**, a quem Pedro Osmar conheceu ainda na fase dos festivais de música nos anos 1970. Esse encontro rendeu uma amizade duradoura e algumas composições que fazem parte do repertório do Jaguaribe Carne, tais como “Beijo/Morte/Beijo” - gravada por artistas como Amelinha, Zé Ramalho, Cátia de França e Xangai – e “Regresso ao Caminho do Futuro”, de menor repercussão (OSMAR, 2005, p. 113). O cantor, compositor e percussionista Jonas Epifânio dos Santos Neto, o **Escurinho**, foi mais um a colaborar com o grupo pessoense. Segundo Severo (2013, p. 106), Escurinho ouviu falar pela primeira vez do Jaguaribe Carne através da imprensa, no final dos anos 1970, quando ainda residia em Catolé do Rocha, cidade situada no sertão da Paraíba. Ele viria a conhecer pessoalmente o grupo em 1981, quando voltava de uma temporada de estudos no Recife e, ao passar por João Pessoa, ficou hospedado na casa de Pedro Osmar:

(...) eu estava começando meu interesse pela música. (...) Conhecer Pedro Osmar foi um prato cheio pra mim, porque eu tive a oportunidade de conhecer culturas que eu não conhecia. (...) Então, o Jaguaribe Carne me deu essa oportunidade de conhecer, principalmente, a cultura africana. Na época, [a gente] tocava afoxé, tocava maracatu. Quer dizer, não fazia parte do meu conhecimento [musical] (ESCURINHO *apud* SEVERO, 2013, p. 106).

Escurinho conta ainda que começou a participar do grupo por intermédio de seu amigo **Chico César**, que já tinha contato com Pedro Osmar. Também egresso de Catolé do Rocha, Francisco César Gonçalves (que até então era conhecido como Cesinha, sendo batizado como Chico César por Pedro Osmar, que também batizou artisticamente o seu irmão, Paulo Ró) tinha um diferencial em relação aos outros “agregados” do Jaguaribe Carne: ele participou do grupo como violonista, cantor e compositor. Conforme Paulo Ró,

a maioria dos que entraram e saíram foram (...) percussionistas. (...) Porque

já tinha eu e Pedro que tocava violão e viola e faziam composições. (...) Chico César foi o primeiro integrante do Jaguaribe Carne que participou (...) com as músicas dele. (...) Na verdade virou um irmão pra gente (...) jantava lá em casa, tomava banho (...) virou uma pessoa de casa. (...) Eu acho que musicalmente (...) a pessoa que (...) teve essa contribuição [nas composições] (...) foi ele mesmo (RÓ, 2012).

Pedro Osmar (2005, p. 113-114) conta que, com a entrada de Chico César no grupo, sucederam-se incontáveis parcerias e shows por João Pessoa e outras cidades do interior da Paraíba, além de capitais nordestinas como Natal, Recife e Aracaju. Ainda segundo Pedro, “Chico César sempre foi e fez o lado lírico do Jaguaribe Carne e provavelmente a parte mais fadada ao sucesso e que ganhou e cresceu muito com a fusão da parte experimental que eu e Paulo Ró já fazíamos”. Sobre a experiência junto ao Jaguaribe Carne, Chico comenta:

(...) quando fui morar em João Pessoa, conheci a turma do Jaguaribe Carne. (...) Eles eram uns puta artistas que faziam música experimental, recitavam poesia pornô na rua, faziam arte-postal se correspondendo com artistas plásticos suíços, dinamarqueses, alemães... (...) Isso tudo era novidade pra mim. Eles me mostraram música aleatória, música dodecafônica, música étnica, música dos índios do Xingu, Hermeto Paschoal em Montreux. E eles faziam mesmo. (...) Os caras disseram pra mim, 'Você pensa que ser artista é ser doidão, ter namoradas e flertar com a namorada do outro? Pode ser também, mas o universo é muito mais amplo'. Fiquei muito admirado, porque eles eram pais de família, eram pobres, não usavam roupas muito loucas (...). Mas quando eles faziam música ou colocavam música pra você ouvir, era outra coisa. (...) Então, esse grupo me adotou e me mostrou coisas. Marcou o começo do que sou hoje... (CÉSAR, 2002).

Embora longa, a fala de Chico César transcrita acima é bastante esclarecedora, posto que evidencia o impacto significativo que o Jaguaribe Carne exerceu sobre a sua trajetória artística e profissional. Quem experimentou algo semelhante ao topar com os irmãos Pedro e Paulo foi o cantor e compositor **Adeildo Vieira**. Nascido na cidade de Itabaiana, localizada no agreste paraibano, Adeildo e sua mãe se mudaram para João Pessoa em 1977 e, “não por coincidência – porque eu não acredito em coincidência –, nós viemos morar na Rua Professor Carneiro da Cunha, número 253, olhando de frente para a casa de Pedro Osmar e Paulo Ró” (VIEIRA, 2014). Não tardaria até que o jovem interiorano percebesse “um movimento diferente naquela casa” da frente e se tornasse amigo da família, especialmente de Paulo Ró (a quem costuma chamar de Roberto, tal como os familiares deste). Com o regresso de Pedro Osmar do sudeste brasileiro e a retomada das atividades do Jaguaribe Carne, Adeildo passa a

acompanhar alguns ensaios e apresentações do grupo, ao mesmo tempo em que vê despertar a sua vontade de também fazer música (VIEIRA, 2014). Vejamos o que o próprio músico relata sobre esse período:

(...) comecei a fazer minhas primeiras canções, muito incipientes. Participei do Festival chamado MPBTEC, se não me engano em 1982 (...) E nesse período eu já comecei a militar no Fala Jaguaribe (...) Eu me embrenhei ali, ainda com meus vinte anos de idade. (...) em 1982, por aí, eu entrei no Musiclube e comecei a viver, cotidianamente, essa coisa da música. (...) Daí não teve mais como fugir. Eu devo *tudo* ao bairro de Jaguaribe. Tudo que eu sou culturalmente, tudo que eu sou como ser político, ser pensante, engajado com a realidade, eu devo ao Musiclube da Paraíba e (...) a ter encontrado esses irmãos [Pedro e Paulo] na frente da minha casa (VIEIRA, 2014).

Além dos “agregados” mais antigos – muitos dos quais colaboradores do grupo nos seus primeiros anos de formação –, há também aqueles que integram a história mais recente do Jaguaribe Carne. É o caso, por exemplo, de **Marcelo Macedo**. Marcelinho, como também é conhecido no meio musical pessoense, conta que travou o primeiro contato com Pedro Osmar durante a gravação de uma sessão de improvisação no Estúdio Peixe-Boi (do qual é proprietário), por volta do ano de 1996. Este seria o ponto de partida para o registro de vários dos trabalhos solo de Pedro e de Paulo em seu estúdio – tendo inclusive o próprio Marcelo como produtor e, em várias ocasiões, também como músico. Posteriormente, com a gravação do disco *Vem no Vento* neste mesmo estúdio, ocorreu a aproximação com Paulo Ró, com quem Marcelo também passou a conviver e a construir uma relação de amizade (MACEDO, 2014). Em sua opinião,

(...) a minha vida é 'antes' e 'depois' de Pedro Osmar [risos]. (...) Foi um divisor de águas total. Inclusive, porque foi no começo do estúdio e 'n' coisas que aconteceram foram interessantes. (...) A gente já fez muita coisa. (...) essa noção de uma improvisação totalmente livre mesmo, de tonalidade, de amarra, (...) realmente é uma coisa bastante diferente. A gente muda a cabeça e a forma de pensar. É uma liberdade que eu acho que aprendi. (...) Essa influência prática do ritmo, da liberdade da cabeça é uma coisa bem interessante (...) [O Jaguaribe Carne] é (...) de grande importância para a música daqui (...) (MACEDO, 2014).

1.4 Os projetos

Segundo Adeildo Vieira, “o Jaguaribe Carne não é um grupo de música (...) é um

grupo de agitação cultural. E aí é multifacetário” (VIEIRA, 2014). É possível afirmar que boa parte desta “agitação cultural” deriva da natureza inquieta e criativa de Pedro Osmar, um dos principais responsáveis por arquitetar uma série de ações e projetos importantes para o desenvolvimento do cenário artístico e cultural da Paraíba. Os anos vividos entre o Rio de Janeiro e São Paulo permitiram que Pedro tomasse conhecimento de iniciativas como o Musiclube Ernesto Nazaré e a Feira de Música, as quais seriam fundamentais como fonte de inspiração e referência para o músico paraibano. O Musiclube Ernesto Nazaré funcionava no MAM (Museu de Arte Moderna) do Rio de Janeiro, sendo “uma espécie de grupo de músicos ligados ao chorinho, de estudos e apresentações”, o qual tinha “até uma publicação com o resultado destes estudos teóricos”. Já a Feira de Música era uma reunião de músicos que ocorria nas segundas-feiras, no Teatro Aplicado, em São Paulo – local onde o Grupo Chegança morava e trabalhava. Participavam dela vários artistas, tais como os cearenses Belchior, Fagner e Ednardo. Além de shows, esses artistas realizavam “debates, que muito me impressionavam” (OSMAR, 2005, p. 60). Desse modo,

Shows e debates em São Paulo e a sugestão do Musiclube Ernesto Nazaré no Rio geraram em mim as sementes que foram germinando, até que voltasse à Paraíba em 76 e abrisse uma conversa com alguns artistas da cidade de João Pessoa sobre tudo o que eu tinha vivido por lá. É desse papo informal que nasce a ideia de se fazer a “Coletiva de Música da Paraíba”, evento que contou com a participação de praticamente toda aquela geração de músicos/cantores/compositores oriunda dos Festivais de Música organizados pelo Grêmio do Liceu Paraibano, pela dupla Gilvan de Brito e Carlos Aranha (FENAV) e por Expedito Pedro Gomes (OSMAR, 2005, p. 60-61).

A **Coletiva de Música da Paraíba** foi, portanto, o pioneiro dentre os projetos que viriam a ser orquestrados por Pedro Osmar a partir das ideias e vivências obtidas no sudeste do Brasil. Ao longo de quatro quartas-feiras de junho de 1976, vários artistas paraibanos se reuniram no Teatro Santa Rosa para a realização de shows coletivos. Em cada noite, se apresentavam três grupos ou artistas. Dentre estes, estavam Zé Ramalho, Hugo Guimarães, Jaiel de Assis, Carlos Aranha, Banda Sementes, Sopa de Bruxos, Ave Viola e Jaguaribe Carne. A produção executiva do evento ficou a cargo dos irmãos Onaldo e Onivaldo Mendes, figuras relevantes neste momento de afirmação da nova música paraibana (OSMAR, 2005, p. 61; SEVERO, 2013, p. 116). Paulo Ró comenta que a Coletiva de Música foi uma iniciativa “interessante”, pois “foi a primeira mostra de música paraibana depois dos festivais da década

de 70” e, diferentemente destes, não tinha um caráter competitivo (RÓ, 2012). De acordo com Pedro Osmar (2005, p. 61), “o que aconteceu naquela época não se repete muito nos dias de hoje”: cada noite de shows coletivos era precedida de ensaios e apresentações informais na residência dos integrantes da Coletiva, formando uma “espécie de circuito informal de artistas de música na casa das pessoas envolvidas, o que gerava um clima muito legal”. A experiência da Coletiva de Música seria o alicerce para a criação, em 1981, do **Musiclube da Paraíba** – ainda segundo Pedro, “numa tentativa de fazer evoluir tudo aquilo que tinha sido vivido”.

Nas palavras de Paulo Ró, o Musiclube da Paraíba “era um grupo de compositores que resolveu se juntar para conversar. (...) o pessoal começou a se juntar para tocar e cantar (...) começou a chegar gente (...) e aí virou uma associação (...) uma produção coletiva (...)” (RÓ, 2014). As articulações e as propostas surgidas durante a Coletiva de Música culminaram na concretização desse projeto, que buscava ir além dos shows coletivos realizados em 1976. O despertar para a importância de uma maior organização da classe artística e musical – a qual poderia não só proporcionar melhorias nas condições de trabalho, como também ampliar as oportunidades profissionais – parece ser o cerne de sua criação. Conforme Adeildo Vieira,

O Musiclube foi um agrupamento de músicos (...) e esses músicos foram trazidos para um ambiente de discussão política, estética e social... Para a gente descobrir que ser músico não é só cuidar dos palcos (...) e nem se encantar com o público (...). Ser músico é subir num palco entendendo quem está na frente, entendendo quem está por trás dos palcos. Dos bastidores. (...) Então o Musiclube criou essas condições de você compreender tudo isso. Mas não é criar condições de você ficar só discutindo. (...) Músico tem que tocar! (...) Então, a gente tinha projetos (VIEIRA, 2014).

O primeiro desses projetos do Musiclube foi o “Tocar por Prazer” - o qual, de acordo com Pedro Osmar (2005, p. 61), foi também “o ato inaugural público” da entidade: cerca de 50 artistas se reuniram na Praça da Independência, no início de 1982, para realizar “o maior show coletivo daquele período”. Entre apresentações de música e poesia, o evento teve mais de seis horas de duração e um caminhão servindo como palco. Participaram do ato inaugural do Musiclube artistas como Adeildo Vieira, Chico César, Júnior Targino, Jaguaribe Carne, Escurinho, entre outros. Este evento foi sucedido pelo projeto “Lá vem a moçada”, pequena coletiva que percorreu alguns bairros da cidade de João Pessoa, realizando visitas e levando música a escolas, associações de moradores e igrejas (OSMAR, 2005, p. 86; SEVERO, 2013,

p. 119). A essa altura, conforme Pedro Osmar, “o Musiclube já tinha corpo e alguma personalidade e precisava de um lugar para se acomodar e poder resistir melhor”. Foi então que, por intermédio do teatrólogo Fernando Teixeira, o Teatro Lima Penante, localizado no centro da capital paraibana, passou a ser a primeira sede do Musiclube. Lá, semanalmente, os integrantes da entidade se reuniam e planejavam suas ações. Foi, portanto, no Lima Penante que o “Tocar por Prazer” surgiu enquanto projeto do Musiclube, programando “praticamente toda a geração de artistas de música do período, uma espécie de 'Coletiva da Música' dos anos 80” (OSMAR, 2005, p. 61). A seguinte fala de Adeildo Vieira sintetiza bem como funcionava esse projeto:

O 'Tocar por Prazer' (...) acontecia nos anos de 1983, 1984, no Lima Penante, nas quartas-feiras. A gente decidia no sábado quem era o próximo contemplado e o restante do grupo trabalhava na produção daquele show. (...) A gente saía para pregar cartazes, levar *release* para a imprensa, fazia meio que a produção do outro. A gente conseguia um som, ia lá e fazia o show. No outro sábado, a gente avaliava o show e chamava o próximo (VIEIRA, 2014).

Além do “Tocar por Prazer”, o Musiclube realizaria outros projetos, ao mesmo tempo em que ia se consolidando no cenário musical pessoense: “Showcialista”, “Arte é intriga”, “Sessão das Sete” e “Semana do Músico” foram alguns dos mais relevantes (OSMAR, 2005, p. 86). Adeildo ressalta que a entidade “migrou muito de sala também”: após o Lima Penante, as reuniões passaram a ocorrer no Círculo Operário (onde, além da realização de debates, também se fazia música). A última sede do Musiclube foi o grupo escolar Tomás Mindello (VIEIRA, 2014). Neste local, conforme Pedro Osmar (2005, p. 86), o Musiclube passou a integrar, no começo da década de 1990, um complexo de salas do Coletivo Arte-Luta, o qual abrigava entidades de arte, cultura, educação e cidadania.

Outro aspecto importante do Musiclube é a grande abrangência e abertura da entidade, tanto em termos de diversidade estética dos artistas que a compunham quanto em relação à qualidade destes. Segundo Adeildo, “a gente não discriminava qualidade mesmo. (...) Era um grupo de amadores, pô! (...) Não havia essa curadoria. (...) mas o Musiclube garantia o espaço (...) essa oportunidade de você crescer” (VIEIRA, 2014). Chico César salienta essa questão da diversidade estética: “Éramos mais de trinta músicos, de diferentes tendências. Tinha gente de baile, de seresta, do forró. Tinha de tudo” (CÉSAR, 2008). Para Pedro Osmar

(2005, p. 61-62), não cabia aos membros do Musiclube ser “os censores de ninguém”, deixando assim o público e a “própria dinâmica do processo” serem os responsáveis pela seleção desses artistas:

O Musiclube sempre foi alvo de críticas por conta dessa abrangência e abertura para os novos, os novíssimos, e até os que nem seriam considerados artistas, de tão imaturos que eram, mas que para nós que fazíamos a entidade e que a discutíamos toda semana nas reuniões e atividades, abrir espaço era a tônica e o objetivo de nossa existência (OSMAR, 2005, p. 61).

O Musiclube da Paraíba encerraria oficialmente suas atividades, em meados da década de 1990, por razões diversas, segundo alguns de seus membros. Para Paulo Ró, um dos problemas é que “algumas pessoas ficavam achando que o Musiclube era uma produtora de shows, e nunca foi. (...) A galera começou a achar que tinha uma produção (...) o cara queria chegar só para tocar (...) começaram a cobrar uma coisa que a gente não tinha para dar” (RÓ, 2014). Conforme Adeildo Vieira (2014), divergências internas entre Pedro Osmar e os demais membros levaram aquele a sair da entidade: “(...) houve discordância de Pedro com relação a um grupo (...). Pedro achava que aquele grupo não contribuía para o Musiclube (...) e nós achávamos que não tinha nada de mais (...) e ele se chateou com aquilo”. A saída de Pedro Osmar – a figura que “toda vez que o grupo esfriava (...) esquentava o fogo, vinha com alguma ideia nova”, segundo Adeildo – e os “chamados da vida” (propostas de emprego, casamentos, etc.) tornaram as reuniões cada vez mais escassas, até que estas não mais acontecessem.

Contudo, ainda segundo Adeildo, “o Musiclube não acabou (...) parou de se reunir. Porque, por exemplo, eu sou Musiclube (...) a gente carrega no DNA. (...) quem passou pelo Musiclube tem esse sentimento de unidade, de força, de vontade, de guerrilha” (VIEIRA, 2014). O vigor e a importância dessa experiência são bem sintetizados por Paulo Ró, quando este afirma que o Musiclube constituiu “uma espécie de laboratório onde se discutia desde a necessidade da organização até as novas tendências da música no Brasil e no mundo. (...) Foi a porta para os novos artistas da Paraíba poderem mostrar seu trabalho (...)” (RÓ, 2005). É importante ressaltar que os “novos artistas da Paraíba” de então são hoje apontados como

grandes nomes da música popular do estado: Milton Dornellas,¹⁵ Escurinho,¹⁶ Chico César, Adeildo Vieira, Pedro Osmar, Paulo Ró, entre outros. Todos estes, de alguma maneira, estão a carregar, de acordo com Vieira (2014), “o DNA do Musiclube”.

Outra iniciativa importante encabeçada pelo Jaguaribe Carne foi o **Fala Bairros**, o qual derivou de uma movimentação inicialmente restrita ao bairro de Jaguaribe – o **Fala Jaguaribe**. Segundo Adeildo Vieira, o “Fala Jaguaribe (...) era um movimento de bairro, orquestrado por Pedro Osmar, que arrebanhou outros companheiros (...)” e que, posteriormente, “virou um movimento de articulação cultural, social e política do bairro” (VIEIRA, 2014). Nascido nos primeiros anos da década de 1980, o Fala Jaguaribe surgiu num contexto de carência de políticas culturais na cidade de João Pessoa. Conforme Paulo Ró, o desejo de movimentar culturalmente o bairro mesmo diante da falta de recursos financeiros e incentivos governamentais era talvez o maior trunfo dessa iniciativa, que rapidamente cresceu e se fortificou:

(...) a gente chamava o pessoal da universidade para passar um filme na Associação de Moradores. Ai depois a gente fazia um show mesmo sem som. Assim, pra criar o hábito das pessoas frequentarem (...) um possível movimento cultural no bairro. (...) O 'Fala Jaguaribe' começou lá na [Rua] 12 de outubro. (...) depois começou a se espalhar, porque as pessoas, os amigos começaram a frequentar aí: - Pô a gente poderia fazer isso lá na Torre. Ai (...) começaram a fazer o 'Fala Torre' [no bairro da Torre]. (...) Ai depois (...) o 'Fala Castelo' [no bairro Castelo Branco], (...) quer dizer, chegou um período que a gente tinha uns dez bairros que a gente trabalhava (...) (RÓ, 2012).

Adeildo Vieira, também morador de Jaguaribe e militante do movimento, faz uma boa

15 Cantor, compositor e instrumentista, Milton Dornellas nasceu no Rio de Janeiro e veio morar em João Pessoa na década de 1980. Em seu currículo, além do trabalho junto ao Musiclube da Paraíba, Dornellas soma apresentações em teatros, restaurantes, bares, escolas, praças públicas e universidades de vários estados brasileiros. Possui em sua discografia os trabalhos *No Ventre da Besta* (1986), *Mandrágora* (1992), *Ancestrais* (1997), *Sete Mares* (2000), *Alinhavo* (2002), *O Gargalhar da Invernada* (2007) e *Bom Mesmo é a Gargalhada no Final* (2012). Informações disponíveis em: <http://issuu.com/auniao/docs/jornal_em_pdf_08-08-12_1_/7> e <http://www.cmjp.pb.gov.br/noticia.php?id=6889#.VAdn9_IdWSo>. Acesso em: 03 set. 2014.

16 Natural de Serra Talhada, no interior de Pernambuco, Escurinho chegou à Paraíba em 1970. Iniciou a sua trajetória artística na cidade de Catolé do Rocha, no sertão paraibano, onde integrou – ao lado do cantor e compositor catoleense Chico César – a banda Ferradura. Seu primeiro CD é *Labacé* (1995), lançado junto à banda de mesmo nome, criada por ele. Esta parceria rendeu um outro trabalho, *Malocage*, de 2003. Um resumo de sua carreira está compilado no DVD *Toca Brasil*, lançado em 2004. Entre outros trabalhos, Escurinho participou como percussionista e ator do espetáculo *Vau da Sarapalha* e acompanhou Chico César em uma turnê que passou por vários países em 2006. Informações disponíveis em: <<http://pbagora.com.br/conteudo.php?id=20120520155901&cat=cultura&keys=tributo-paraibanos-festejam-anos-escurinho-amanha>>. Acesso em: 03 set. 2014.

descrição do mesmo:

O 'Fala Jaguaribe' foi uma experiência fantástica porque discutia estética, discutia cultura, discutia arte e discutia o bairro. (...) nós fazíamos murais em casas que cediam seus muros, denunciando a questão do transporte coletivo. Chegamos a criar um jornalzinho, onde nós discutíamos (...) os problemas do bairro, tipo: transporte coletivo, mercado público, rua que não era calçada. (...) a gente tinha reuniões semanais e tinha atividades (...). A gente trazia músicos, atores, grupos de canto coral ou debates (...) para conversar e discutir a realidade (...) (VIEIRA, 2014).

O crescimento e o fortalecimento do Fala Jaguaribe acabariam estimulando a propagação dessas “ações guerrilheiras de cultura” para outros bairros da capital paraibana, levando assim ao estabelecimento do Fala Bairros – que, nas palavras de Pedro Osmar (2005, p. 113), “não era nada mais nada menos que a nossa articulação no sentido de que a produção musical, cênica, folclórica, plástica, poética e de estética militante pudesse chegar aos bairros atendendo a uma vontade e anseio de vários artistas e produtores culturais alternativos”, os quais possuíam uma forte identificação com o ideal de “descentralização cultural” defendido e praticado pelo projeto. Durante os anos em que se manteve atuante – segundo Pedro, “de 1982 a 1986, com atividades semanais, itinerantes” -, o Fala Bairros contou com o apoio e a participação direta de diversos agentes e entidades, tais como a Federação Paraibana de Teatro Amador (FPTA), o Núcleo de Documentação Cinematográfica da Universidade Federal da Paraíba (NUDOC – UFPB), o Movimento de Escritores Independentes (MEI) e o Musiclube da Paraíba. Ainda conforme Pedro Osmar, além dos apoiadores fixos, “vez em quando apareciam para fazer palestras ou debater: Jomard Muniz de Brito,¹⁷ vereadores do bairro (...), representantes da secretaria de saúde, educação, meio ambiente e APAN¹⁸” (OSMAR,

17 Nascido em Recife, no dia 8 de abril de 1937, Jomard Muniz de Brito é escritor, professor universitário e cineasta. Formado em Filosofia pela Universidade do Recife (atual Federal de Pernambuco), ocupou vários cargos públicos na área cultural, entre eles o de diretor da Fundação de Cultura da Cidade do Recife e diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco. É autor de vários livros – dentre eles, *Contradições do Homem Brasileiro*, *Do Modernismo à Bossa Nova* e *Vanguarda e Retaguarda da Cultura Brasileira* –, algumas peças de teatro e mais de trinta filmes e vídeos. Representante da Tropicália no Nordeste, redigiu manifestos do movimento (“Porque somos e não somos tropicalistas” e “Inventário do nosso feudalismo cultural”). Com a promulgação do AI-5 durante o regime militar, foi aposentado das universidades da Paraíba e de Pernambuco, tornando a ocupar o seu posto universitário com a Lei da Anistia, em 1984. Informações disponíveis em: <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Jomard+Muniz+de+Britto<r=J&id_perso=630>. Acesso em: 03 set. 2014.

18 Associação Paraibana dos Amigos da Natureza. À época, esta associação tinha à frente a ambientalista Paula Frassinete, que posteriormente se tornaria vereadora da cidade de João Pessoa pelo PSB (Partido Socialista Brasileiro).

2005, p. 113).

O Fala Jaguaribe e as demais ramificações que compunham o Fala Bairros viriam a se desarticular na segunda metade dos anos 1980.¹⁹ Segundo Adeildo Vieira, os motivos que levaram ao fim deste projeto assemelham-se aos do Musiclube, embora ele considere que, no caso do Fala Jaguaribe – do qual ele participou ativamente e a partir do qual se encaminhou para o Musiclube –, o processo de desarticulação tenha se dado “de uma maneira menos idiossincrática, menos pessoal. (...) não vingou por conta das dificuldades do cotidiano, de encontrar pessoas dispostas a discutir, dispostas a seguir adiante (...)” (VIEIRA, 2014). Para Paulo Ró, os já mencionados “chamados da vida” acabavam imperando e impedindo a manutenção das atividades: “(...) foi um momento de pessoas que tem [essa] necessidade. (...) mas, chegava uma hora que o cara - Pô, agora eu vou ter que começar a trabalhar. Aí não tem ninguém que fique no lugar desse camarada (...) pra dar continuidade ao projeto, aí acaba” (RÓ, 2012). Todavia, é inegável a relevância de iniciativas como o Fala Bairros para a cidade de João Pessoa, conforme buscarei demonstrar mais adiante.²⁰

De acordo com Pedro Osmar (2005, p. 112-113), os contatos que se fizeram e as amizades que se formaram entre pessoas da música, da poesia e do teatro no contexto dos festivais paraibanos dos anos 1970 foram o ponto de partida para as agitações e os projetos que surgiram em João Pessoa com a sua volta do eixo Rio-São Paulo. As aproximações e parcerias entre vários poetas da cidade - como Lúcio Lins, Águia Mendes, Chico Lino, Totonho, entre outros -, por exemplo, deram origem ao **Movimento dos Escritores Independentes (MEI)**, o qual “realizava recitais públicos pelas ruas da cidade todo sábado de manhã, em grandes e animadas procissões poéticas”. O MEI – que, segundo Paulo Ró, surgiu após a desarticulação do Fala Bairros – ocorreu “quando a gente saiu dos bairros e foi para o centro da cidade. (...) A gente ficava ali no viaduto Damásio Franca, juntava um monte de poetas, um monte de livro e a gente levava para lá (...) e ficava lendo poesia para o povo” (RÓ, 2014).

Iniciativas como a Coletiva de Música, o Musiclube da Paraíba, o Fala Bairros e o Movimento dos Escritores Independentes só atestam e reforçam o caráter multifacetário das

19 Em seu livro *Musicália – Aspectos da Evolução da Música na Paraíba*, Pedro Osmar comenta que o 'Fala' chegou a ser retomado no bairro do Valentina Figueiredo em 1988 e no bairro de Mangabeira, em 1993. Contudo, seu comentário não faz quaisquer referências ao sucesso ou à longevidade desta retomada (OSMAR, 2005, p. 113).

20 Terei oportunidade de voltar a este ponto e abordá-lo com maior profundidade no capítulo 2 deste trabalho.

atividades do Jaguaribe Carne e a força de uma militância que, a despeito de todas as dificuldades estruturais e financeiras, foi capaz de se afirmar através de suas ações culturais “guerrilheiras”, contribuindo de forma expressiva para o desenvolvimento artístico e cultural da Paraíba.

1.5 A produção

Ao analisar a trajetória do Jaguaribe Carne, um dado me parece bastante claro: inventariar a sua produção é tarefa das mais hercúleas e problemáticas. Há alguns elementos que me permitem sustentar esta afirmação: em primeiro lugar, está o já mencionado “caráter multifacetário” do grupo, que se utiliza de diversas linguagens e expressões artísticas para dar vazão às suas “ideias libertárias” e promover a sua “agitação cultural”, para empregar termos utilizados por Adeildo Vieira (2014). O próprio Pedro Osmar afirma ser “multimídia desde criança”, ou seja, além de tocar e cantar, ele desenha, pinta e escreve com a mesma desenvoltura.²¹ Em seu currículo, há não somente discos e canções, mas também textos para teatro, poesias, livros, artigos, exposições de artes plásticas e até direção de documentários. Além de ampla e multifacetada, essa produção encontra-se em grande parte dispersa ou nunca foi publicada. Desse modo, considerando essas questões e o fato desta pesquisa ter como um de seus focos principais de discussão a produção musical do grupo (a qual inclusive me parece ter mais fôlego e estar mais sistematizada que as demais), irei me ater aqui apenas aos discos gravados e lançados pelo grupo.

Mas quais discos realmente compõem a discografia do Jaguaribe Carne? Trata-se de outro ponto polêmico, haja vista que os irmãos Pedro e Paulo parecem adotar posicionamentos divergentes sobre essa questão. Em entrevista a um *site* de música, Paulo Ró afirma que “o (...) **Jaguaribe Carne** como grupo, só tem duas produções: o **JAGUARIBE CARNE INSTRUMENTAL** (...) e o recente (...) **VEM NO VENTO** (...). Temos uma produção (principalmente Pedro Osmar) individual” [grifos do original] (RÓ, 2005). Já Pedro Osmar, em entrevista ao mesmo *site*, parece ir no sentido contrário ao de seu irmão e companheiro de grupo: “a nossa discografia (junto com Jaguaribe Carne) é mais ou menos vasta. Considerando que somos um grupo de atuação guerrilheira de cultura. (...) com algum

21 Informações retiradas de uma entrevista concedida pelo artista ao programa *Zuada*, disponível no *Youtube*: < <http://www.youtube.com/watch?v=Qu-fDHQX-9w> >. Acesso em: 20 fev. 2014.

alcance popular e os discos se inserem nesse contexto” (OSMAR, 2004). Em seguida, ele cita, como parte integrante da discografia do Jaguaribe Carne, todos os álbuns gravados por ele e por Paulo Ró, além dos que saíram com o nome do grupo presente na capa.

Observa-se, então, uma ligeira discordância entre os irmãos fundadores em relação à discografia do Jaguaribe Carne: enquanto Paulo Ró considera apenas os discos que foram lançados com o nome do grupo na capa – enquadrando os demais como “produção individual” -, Pedro Osmar toma esta última como “produção coletiva”, incluindo assim todos os álbuns já gravados ou lançados por ele e por seu irmão na discografia do grupo. De modo a facilitar a análise e a visualização deste subitem pelo leitor, adoto aqui o mesmo procedimento utilizado por Severo (2013, p. 110-114), qual seja, dividir a discografia do grupo em duas seções: na primeira, os discos produzidos e lançados com o nome “Jaguaribe Carne” na capa; na segunda, os discos gravados e/ou lançados por Pedro Osmar e por Paulo Ró separadamente.

Na primeira seção, figuram os álbuns *Jaguaribe Carne Instrumental*, de 1993 e *Vem no Vento*, de 2004. Tratarei destes dois discos no terceiro capítulo. Quanto à produção individual de Pedro Osmar e de Paulo Ró, observa-se um número mais expressivo: são mais de dez discos gravados pela dupla, muitos dos quais nunca chegaram a ser prensados nem divulgados comercialmente. É possível perceber que a discografia de Paulo Ró está voltada eminentemente para a produção de canções, explorando bastante as parcerias com diferentes poetas. Já Pedro Osmar investe predominantemente no trabalho com música instrumental e experimental, embora também se dedique – em menor medida – a escrever canções. Observa-se também que toda a produção discográfica da dupla foi lançada de maneira independente, isto é, sem apoio de gravadoras ou selos de distribuição (exceção feita aos discos *Vem no Vento*, distribuído pelo selo Chita Discos, de Chico César, e *Farinha Digital*, lançado pela distribuidora Tratore). O quadro a seguir permite uma melhor visualização da divisão proposta:

Quadro 1: Discografia do Jaguaribe Carne

Discos lançados com o nome “Jaguaribe Carne” na capa	Discos lançados por Pedro Osmar	Discos lançados por Paulo Ró
- <i>Jaguaribe Carne Instrumental</i> (1993)	- <i>As estrelas cantam Pedro Osmar</i> (1992)	- <i>Jardim dos Animais</i> (1998)
- <i>Vem no Vento</i> (2004)	- <i>Signagem</i> (1995)	- <i>Olhos de Proa</i> (2004)
	- <i>Viola Caipira</i> (1997)	- <i>Cantus Popularis</i> (2011)
	- <i>Novóide</i> (1998)	- <i>Sob o Sol</i> (2014)
	- <i>Piano Confeitado</i> (1999)	
	- <i>Pedro Osmar e Família</i>	
	- <i>A nova música de Pedro Osmar</i> (2001)	
	- <i>Farinha Digital</i> (2008)	
	- <i>A música Fora da Jaula</i> (2012)	

Fonte: Próprio autor

O primeiro título da discografia de Paulo Ró é *Jardim dos Animais* (1998). Gravado em João Pessoa com o auxílio do FAC (Fundo de Ação Comunitário do Governo do Estado da Paraíba), este disco resulta de uma parceria entre Paulo Ró e o poeta Ronald Claver²², na qual o primeiro musicou poemas do segundo. As canções passeiam por diversos gêneros musicais e os poemas tratam de diferentes animais, geralmente de maneira bastante objetiva, quase didática (SEVERO, 2013, p. 112). Segundo Adeildo Vieira, “o pessoal diz que é um disco infantojuvenil. Não. É um disco para todas as idades do mundo. É uma poesia muito densa, muito bonita. (...) aquele disco é um dos maiores exemplos da maestria de Paulo Ró (...)” (VIEIRA, 2014). O disco conta com participações de Ernestina (companheira de Paulo), Cátia de França, Milton Dornellas, Pedro Osmar, entre outros. O segundo disco, *Olhos de Proa* (2004), também gravado em João Pessoa, é mais um trabalho de Paulo Ró em parceria com um poeta – neste caso, o parceiro é o poeta e biólogo Vergara Filho. Tematicamente, este disco traz “músicas que tratam do cotidiano do mar e de seus pescadores, num constante

22 Natural de Belo Horizonte, Ronald Claver é escritor e poeta. Autor de mais de trinta livros publicados, venceu a Bienal Nestlé de Literatura, em 1986, com a obra *A última sessão de cinema*. Já trabalhou com teatro, cinema e artes visuais. É também professor de língua portuguesa e literatura brasileira. Informações disponíveis em: <<http://www.coletivo21.com.br/ronald-claver/>>. Acesso em: 05 set. 2014.

diálogo entre natureza, cultura e trabalho”.²³

Cantus Popularis (2011), seu terceiro álbum, teve o seu processo de gravação sediado em João Pessoa e contou com o auxílio do FIC (Fundo de Incentivo à Cultura do Governo do Estado da Paraíba). Este disco resulta de um mergulho de Paulo Ró nas raízes populares da cultura nordestina, particularmente da Paraíba. A pesquisa realizada pelo artista o levou a tomar cirandas, cocos de roda, mazurcas, lapinhas e outras manifestações do universo da cultura popular e a recriar essas manifestações, valorizando e ao mesmo tempo contribuindo com a difusão destas. O trabalho mais recente de Paulo Ró é *Sob o Sol*, de 2014. Também gravado na capital paraibana, este disco resulta da parceria entre Paulo Ró e o poeta Fábio Kerouac.²⁴ As gravações ocorreram em 2008, mas as faixas passaram por um processo de remixagem antes do lançamento do disco (MACEDO, 2014). Musicalmente, assim como nos demais álbuns de Paulo Ró, há nuances diversas, mas percebe-se neste último uma influência mais acentuada da música latino-americana e dos ritmos andinos. Atualmente, o músico se encontra em turnê de divulgação deste trabalho.

A discografia de Pedro Osmar, conforme afirmamos anteriormente, é mais vasta. Ela ainda apresenta outros dados que merecem ser ressaltados: muitos dos discos gravados nunca foram prensados ou divulgados comercialmente;²⁵ além disso, o músico costuma rebatizar alguns dos seus trabalhos (MACEDO, 2014), tornando a tarefa de catalogá-los ainda mais difícil. Os discos comentados a seguir estão em conformidade com o exposto em Severo (2013, p. 112-114), no *blog* oficial do grupo²⁶ e em *Horizonte*, conjunto da discografia do Jaguaribe Carne disponibilizada gratuitamente na Internet.

O primeiro destes trabalhos é *As estrelas cantam Pedro Osmar* (1992). Esta fita é uma

23 Trecho retirado de *release* do artista disponível no *blog* da produtora Parahybólica Cultural: <<http://parahybolica cultural.blogspot.com.br/2013/07/paulo-ro-cantus-popularis-ao-vivo.html>>. Acesso em: 28 maio 2014.

24 Natural do Maranhão, o poeta Fábio Kerouac foi incluído no livro “Safra/90”, que reunia outros representantes da poesia do Maranhão àquela época. Há quase uma década vivendo em Hamburgo, na Alemanha, Fábio permaneceu um período em Lucena, litoral norte da Paraíba (onde vive Paulo Ró), durante o qual foi gravado o disco *Sob o Sol*. Informações disponíveis em: <<http://portalcorreio.uol.com.br/entretenimento/entretenimento/musica/2014/05/07/NWS.239865.62.405.EN.TRETEMIMENTO.2192-MUSICO-PAULO-LANCA-NOVO-PROJETO-FAZ-TURNE-PELAS-CIDADES-PARAIBA.aspx>>. Acesso em: 04 set. 2014.

25 Tal fator ganhou recentemente um atenuante: o Jaguaribe Carne disponibilizou para *download* gratuito na Internet toda a sua discografia – o que inclui muitos (se não todos) discos nunca antes disponibilizados. *Blogs* dedicados à divulgação da música paraibana, tais como *Música da Paraíba* (<<http://musicadaparaiba.blogspot.com.br/>>) também possuem *links* para *download* desses discos.

26 <<http://guerrilhacultural.wordpress.com/producao/>>.

coletânea contendo gravações de diversos artistas – tais como Cátia de França, Elba Ramalho, Lenine, Amelinha, Xangai, entre outros – interpretando canções de Pedro Osmar.²⁷ Já *Signagem* (1995) possui a voz como principal instrumento das experimentações tão caras ao trabalho do artista. Participaram deste trabalho Chico César, Adeildo Vieira, Paulo Ró, Escurinho, entre outros. *Viola Caipira* (1997), gravado em João Pessoa com o auxílio do FAC (Fundo de Ação Comunitário do Governo do Estado da Paraíba) e lançado de forma independente, é um álbum em que Pedro Osmar utiliza a viola caipira da maneira que sempre o fascinou – em suas palavras, tocando “(...) o instrumento não apenas como uma coisa de Jeca Tatu”,²⁸ associada ao universo caipira/rural –, mas com extrema liberdade para se aproximar do universo da música atonal e experimental.

Em 1998, é lançado *Novóide*. Nele, Pedro Osmar envereda pelas experimentações com variados instrumentos de percussão (convencionais e não convencionais), além de programações eletrônicas. Este trabalho contou com as participações de Xisto Medeiros²⁹, Paulo Ró, Tatá Almeida³⁰, entre outros. *Piano Confeitado* (1999), por sua vez, nunca foi prensado (foi divulgado através da coletânea *Horizonte*). Este é um disco de experimentações que tem o piano como seu instrumento principal, acrescido de algumas intervenções vocais. *Pedro Osmar e família* (cujo ano de gravação e lançamento não puderam ser identificados) traz o artista recitando diversos textos que expressam suas opiniões sobre cultura e política, tendo a reprodução de sonoridades “estranhas” (não tão estranhas se consideradas no conjunto da discografia de Pedro Osmar) como fundo musical para a narração dos textos.

A nova música de Pedro Osmar, de 2001, apresenta o artista interpretando algumas de suas canções, acompanhado de uma formação instrumental mais convencional (guitarra, contrabaixo elétrico, teclados, percussão). Algumas dessas canções foram gravadas no *Vem no*

27 Embora citado no trabalho de Severo (2013, p. 113), este álbum não consta em *Horizonte* nem é mencionado no *blog* do grupo.

28 Fala extraída do programa “Um Brasil de Viola”. Direção e edição: Cacaí Nunes / Câmera: Randal Andrade / Idealização e Produção: Acervo Origens. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ISOihZRtKqs>>. Acesso em 20 fev. 2014.

29 Natural da cidade de Patos, Paraíba, Xisto Medeiros é contrabaixista, arranjador, compositor e produtor. É também professor de contrabaixo elétrico e acústico da UFPB e o primeiro contrabaixo da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Em 2010, lançou o seu primeiro disco solo, *Prana*. Informações disponíveis em: <<https://pt-br.facebook.com/pages/Xisto-Medeiros/485920744794551?sk=info>>. Acesso em: 05 set. 2014.

30 Instrumentista, cantora e compositora paraibana. Além da participação neste disco, ela também contribuiu na trilha sonora do longa-metragem paraibano *Por 30 dinheiros*, da qual Pedro Osmar é o principal autor. Informações disponíveis em: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=033879&format=detailed.pft>>. Acesso em: 05 set. 2014.

Vento e também no *Signagem - canções* (disco em parceria com o poeta Águia Mendes, responsável por escrever letras para as experimentações instrumentais presentes em *Signagem*). O trabalho seguinte, *Farinha Digital* (2008), foi feito em parceria com o músico Loop B.³¹ Este álbum contém as experimentações já presentes nos demais trabalhos de Pedro Osmar, porém enriquecidas pela presença de seu parceiro paulista: são *samplers* e elementos da música eletrônica mesclados a sons de geladeira, serrote e até um tanque de Chevette. O álbum foi patrocinado pela Petrobrás e, conforme citado anteriormente, lançado pela distribuidora Tratore. O último disco lançado por Pedro Osmar foi *A Música Fora da Jaula* (2012). Gravado em João Pessoa, trata-se de uma coletânea instrumental que resgata obras do artista desde 1993 até o seu lançamento. Loop B, Xisto Medeiros e Helinho Medeiros³² são parceiros em algumas das faixas.

Além dos discos elencados acima, há outros trabalhos sobre os quais não consegui obter maiores informações, cabendo aqui apenas uma breve menção a seu respeito: *Dez cenas de Reviola* – segundo Pedro Osmar (2004), uma revisão do disco *Viola Caipira*; *Cátia de França canta Pedro Osmar*; e *Pedro Osmar e Jarbas Mariz*.³³ Da produção de Paulo Ró, também merecem menção os trabalhos *Bangalafumenga* – gravado ao vivo no Teatro Santa Rosa, este show³⁴ tem em seu repertório canções compostas por Paulo a partir de letras de Águia Mendes (RÓ, 2005) – e *Canto Cereal*, do grupo Etnia, do qual Paulo Ró foi integrante. Neste disco, ele assina (como autor ou coautor) quatro composições (SEVERO, 2013, p. 91).

É importante ainda mencionar a presença de composições de Pedro Osmar e Paulo Ró em inúmeras coletâneas. Uma das que possuem maior relevância histórica e artística é *Música*

31 Loop B é músico, compositor, *sound designer* e produtor de música eletrônica. Além de tocar teclado e percussão sobre bases eletrônicas, cria os seus próprios instrumentos, retirando sons a partir de objetos como geladeira, máquina de lavar e espada de brinquedo. Sua discografia conta com os trabalhos *Spray*, *De Onde*, *A música toca*, entre outros. Informações disponíveis em: <<http://www.lastfm.com.br/music/Loop+B>>. Acesso em: 05 set. 2014.

32 Natural de João Pessoa, Helinho Medeiros é sanfoneiro, pianista, arranjador e compositor. É professor de Acordeom do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, onde também concluiu o curso de bacharelado em piano. Como instrumentista, já participou da gravação de mais de 60 títulos, entre CDs e DVDs de autores do cenário local e nacional. Informações disponíveis em: <<http://pbagora.com.br/conteudo.php?id=20140807103632&cat=cultura&keys=concerto-osufpb-jovem-nesta>>. Acesso em: 06 set. 2014.

33 Os discos *Cátia de França canta Pedro Osmar* e *Pedro Osmar e Jarbas Mariz* estão presentes na discografia *Horizonte*, embora não haja qualquer registro a respeito deles nas entrevistas e depoimentos dos irmãos fundadores a que tive acesso. O segundo é mencionado no *blog* do grupo como uma das FAL (Fitas Alternativas) lançadas ainda no começo dos anos 1980. Já *Dez Cenas de Reviola*, curiosamente, é citado em entrevistas, mas não figura em *Horizonte*.

34 A gravação deste show aparece na discografia *Horizonte*, mas não é citado por Severo ou pelos dois irmãos como parte integrante da discografia “oficial” do Jaguaribe Carne.

da Paraíba – Hoje (Volumes 1 e 2). Gravado em Recife e lançado como LP duplo no ano de 1982, este é considerado por Pedro Osmar “o disco-registro mais importante da música Paraibana dos últimos vinte anos e que seria o plano piloto para que outros seguissem a mesma trilha aberta” (OSMAR, 2005, p. 98). Concebida pelo jornalista Gilvan de Brito³⁵ e impulsionada pelo trabalho coletivo do Musiclube da Paraíba, esta coletânea é o primeiro registro fonográfico que se propôs a expor um amplo painel da produção musical paraibana de então. No primeiro volume, há a participação de Pedro Osmar como organizador e de Paulo Ró como intérprete da canção “Decreto Lei”, de sua autoria. O segundo volume, organizado por Gilvan de Brito e Livardo Alves³⁶, conta com a participação de Pedro Osmar em duas canções: “Tema de Nanã Macuca” e “Herói Nacional” (esta composta em parceria com Gilvan de Brito) (SEVERO, 2013, p. 69-70). Para Pedro Osmar, este é um trabalho “fundamental enquanto registro da cara musical de uma época (...) um disco de amigos que se juntaram para atender a solicitação de um poeta e jornalista amigo [Gilvan de Brito], em defesa da música popular da Paraíba (...) com ele algumas portas seriam abertas” (OSMAR, 2005, p. 99).

Outra coletânea que merece menção é a que resultou do *XII MPB SESC*. Neste festival organizado pelo SESC Paraíba (que depois virou disco), em 1998, tanto Pedro Osmar quanto Paulo Ró participam. O primeiro assina uma composição em parceria com Flávio Eduardo, o Fuba, chamada “Serrote” (esta canção foi interpretada pela cantora paraibana Gláucia Lima). Já o segundo participou com “Ao Rés de Mim”, composição feita em parceria com Águia Mendes (SEVERO, 2013, p. 71-89).

Por fim, merecem ser citados também os discos *Cantata Popular 1 e 2*. Produzidos com o mesmo propósito do *Música da Paraíba – Hoje*, estes discos, contudo, não existiram apenas como um registro coletivo da produção musical autoral na cidade de João Pessoa, mas também objetivaram respaldar politicamente dois pretensos candidatos pelo PT (Partido dos

35 Jornalista e escritor paraibano. Autor de *Opus Diaboli – A Lagoa e outras tragédias*, entre outras obras. Atuou também como produtor musical e assinou algumas canções em parceria com outros compositores, tais como Dida Fialho e Livardo Alves.

36 Natural de João Pessoa e morador do bairro de Jaguaribe, Livardo Alves (1935-2012) foi cantor e compositor. Conhecido nacional e internacionalmente pela carnavalesca *Marcha da Cueca*, Alves compôs sambas, forrós, cocos, maracatus, baiões e xaxados. Foi vencedor de dezenas de festivais na Paraíba e em outros estados brasileiros. Compôs hinos de vários clubes da cidade de João Pessoa e musicou peças teatrais para grupos profissionais de teatro do Rio de Janeiro. Foi homenageado com uma estátua de bronze, em tamanho natural, na Praça Vidal de Negreiros (Ponto de Cem Réis), centro de João Pessoa, lugar que costumava frequentar. Informações disponíveis em: <<http://www.joaopessoa.pb.gov.br/livardo-alves-ter-estatua-de-bronze-no-ponto-de-cem-reis/>>. Acesso em: 07 set. 2014.

Trabalhadores) nas eleições do ano 2000.³⁷ O primeiro volume, organizado por Pedro Osmar e Heriberto Coelho³⁸, traz uma canção de Pedro (“Aos que se foram”) e uma de Paulo Ró (a já citada “Ao Rés de Mim”). O segundo volume possui os mesmos organizadores, mas não contém nenhuma canção dos fundadores do Jaguaribe Carne. Os dois discos foram gravados em João Pessoa, no ano de 2000 (SEVERO, 2013, p. 71-72).

Tanto Pedro Osmar quanto Paulo Ró também possuem um expressivo número de composições gravadas por outros artistas. Pedro, mais afeito à ideia de uma “música de livre improvisação” e ao experimentalismo, não costuma “defender” suas canções, ou seja, prefere não interpretá-las, deixando essa tarefa para outros artistas. Todavia, a inquietação que lhe é típica o levou recentemente a iniciar as gravações de um álbum de canções.³⁹ A intenção é a de percorrer todas as fases de sua carreira, resgatando seus diversos parceiros, tais como Milton Dornellas, Jaiel de Assis, Paulo Ró, Águia Mendes, entre outros.

Entre as principais composições de Pedro Osmar gravadas por outros artistas, de acordo com levantamento feito por Severo (2013, p. 73-78), destacam-se “Baile de Máscaras” (gravada por Elba Ramalho no disco *Ave de Prata*, de 1979), “Nó Cego” (também gravada por Elba, no disco *Capim do Vale*, de 1980), “Beijo morte beijo” (canção feita em parceria com Jaiel de Assis, gravada por Amelinha, em seu álbum *Porta Secreta*, de 1980; por Xangai e Quinteto da Paraíba, no álbum *Um abraço pra ti, pequenina*, de 1998; e por Zé Ramalho, no disco *Nação Nordestina*, de 2000), “Mote do Navio” (gravada por Lenine em seus álbuns *Baque Solto*, de 1983 e *O dia em que faremos contato*, de 1997 e por Jessé Jel, no álbum *A cara da lua*, de 1998) e “Boi Cavalo de Tróia” (feita em parceria com Paulo Ró, foi gravada por Elba Ramalho no disco *Qual o assunto que mais lhe interessa?*, de 2007).

Paulo Ró, por sua vez, é mais afeito à criação e à interpretação de canções. A lista de composições de sua autoria gravadas por outros artistas é igualmente ampla e variada. Conforme Severo (2013, p. 90-91), entre as principais canções de Paulo Ró gravadas por outros nomes da música popular brasileira, estão “Canibalismo amoroso” (feita em parceria

37 Os candidatos em questão eram Ricardo Coutinho (prefeito) e Heriberto Coelho (vereador).

38 Livreiro e promotor cultural, Heriberto Coelho é natural da cidade de Esperança, na Paraíba. Engenheiro e jornalista sócio da API (Associação Paraibana de Imprensa), é o idealizador do Sebo Cultural, uma referência cultural na capital paraibana, com mais de 250.000 livros a promoção de diversas ações culturais (*shows*, palestras, lançamentos de filmes, etc.). Informações disponíveis em: <<http://radiozumbijp.blogspot.com.br/2013/04/heriberto-coelho-no-alo-comunidade-de.html>>. Acesso em: 07 set. 2014.

39 Esta informação, apresentada por Severo (2013, p. 72), foi também revelada a mim pelo próprio Pedro Osmar em conversa no *Facebook*, bem como por Paulo Ró (2014).

com Águia Mendes, foi gravada por Diana Miranda no disco *Nordestina*, de 1998),⁴⁰ “Os sete boleros cardíacos” (feita em parceria com Marcos Tavares, foi gravada por Josyane Melo, no álbum *Origami*, de 2002, e também por Paulinho DiTarso, no álbum *Lâminas de Black Tie*) e “Cenas de um filme inglês” (fruto de uma parceria com Totonho, esta canção foi gravada por Wado, no álbum *Cinema Auditivo*, de 2002).

40 Conforme o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, o nome do disco é *Nordestina* e foi lançado em 1999. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/diana-miranda>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

2 PELOS CAMINHOS DA GUERRILHA CULTURAL

Guerrilha. Ao buscar o significado deste termo em um dicionário, nos deparamos com a seguinte definição: “luta armada, empreendida por grupos que atacam de surpresa e conhecem muito bem o terreno em que se escondem” (SACCONI, 2007, p. 384). Este sentido, evidentemente, aproxima-se muito mais da ideia de ação guerrilheira empreendida por líderes revolucionários como Ernesto Che Guevara, só para citar um exemplo. Todavia, o conceito de *guerrilha cultural*, tal como idealizado e praticado pelos integrantes do Jaguaribe Carne desde os seus primórdios, talvez não esteja tão distante assim da definição transcrita acima. Em artigo sobre a dinâmica da guerra de guerrilhas, Eric Hobsbawm descreve os recursos militares dos guerrilheiros da seguinte forma:

Armamentos elementares reforçados por um conhecimento detalhado do terreno difícil e inacessível, mobilidade, resistência física superior à de seus perseguidores, mas acima de tudo uma recusa em lutar nos termos do inimigo, isto é, com força concentrada e frente a frente. Mas o principal recurso da guerrilha não é militar e sem ele torna-se indefesa: deve ter a simpatia e o apoio, ativo e passivo, da população local. Qualquer Robin Hood que os perca está morto, e assim também qualquer guerrilheiro. Todo livro-texto sobre guerra de guerrilha começa assinalando isto – que é algo que a instrução militar 'contra-insurreccional' não pode ensinar (HOBBSAWM, 1998, p. 290-291).

Acredito que a analogia entre o *modus operandi* da guerra de guerrilhas descrita por Hobsbawm e o do “guerrilheiro cultural” concebido pelo Jaguaribe Carne é plenamente possível, conforme buscarei evidenciar mais adiante. Afinal, não seria o trabalho desenvolvido por Pedro Osmar, Paulo Ró e seus colaboradores (os “agregados”) realmente uma espécie de luta, uma disputa cujo cenário predominante é o da cultura e cujas “armas” centrais seriam a arte, a educação e a cidadania?

Em seus depoimentos, os fundadores do Jaguaribe Carne dão pistas importantes sobre o que vem a ser a tão aludida guerrilha cultural. Em fala presente no documentário *Jaguaribe Carne – Alimento da Guerrilha Cultural*, Pedro Osmar se define como um “guerrilheiro cultural”, posto que suas ações consistem numa “tentativa de pegar o que eu posso de arte e (...) de intelecto e coloco um caminho, no sentido da democratização, da socialização, de ampliar isso e fazer chegar ao maior número de pessoas”. Vandinho de Carvalho, no mesmo documentário, traz outra fala interessante nesse sentido: “Na prática, nós colocamos na rua a ideia de que arte era uma coisa para ser discutida, arte era uma coisa para ser vivida,

vivenciada”. Tais princípios nortearam projetos e iniciativas como o Musiclube da Paraíba, o Fala Bairros e o Movimento de Escritores Independentes (MEI), já apresentados no capítulo anterior, porém sem uma maior problematização. Alargar o entendimento acerca desses projetos e principalmente da ideia de guerrilha cultural é um dos objetivos centrais deste capítulo.

Para melhor compreender os caminhos trilhados pela guerrilha cultural, contudo, penso ser importante, em primeiro lugar, lançar um olhar mais atento sobre o momento histórico no qual esta se insere – basicamente, as décadas de 1970 e 1980. Como se sabe, trata-se de um período da história do Brasil em que o regime político ditatorial, implantado através de um golpe civil-militar em 1964, ainda vigorava no país, implicando uma configuração específica nos mais diversos campos, incluindo o da cultura e das artes. Tentar compreender como se configurava a produção artístico-cultural brasileira – em particular, a paraibana – nesse período histórico é o ponto central da discussão desenvolvida no primeiro subitem. É bem verdade que, no que tange à Paraíba, a escassez de fontes e obras de referência sobre o tema não torna esta uma tarefa das mais fáceis. A despeito das dificuldades encontradas, procurei reunir as poucas peças disponíveis do “quebra-cabeça” – basicamente alguns artigos, textos de *blogs* e *sites* de jornalistas e intelectuais paraibanos disponíveis na Internet e depoimentos dos entrevistados – e, no diálogo com pesquisadores que estudam tal período e temática em outras partes do Brasil, esboçar um quadro geral da arte e da cultura paraibanas em tempos de regime militar.

Um terceiro ponto relevante neste capítulo diz respeito às possíveis vinculações entre o Jaguaribe Carne e outros movimentos artístico-culturais que lhe são mais ou menos contemporâneos. No plano musical, é sabido que os irmãos Pedro e Paulo bebem das mais diversas fontes, indo desde a música oriental até a “música folclórica” brasileira, passando ainda pela música africana e as vanguardas europeias. Mas enquanto “movimento de ideias” (VIEIRA, 2014), é possível estabelecer algum paralelo entre os paraibanos e outros grupos ou movimentos da época? Em caso de resposta afirmativa, quais? Há semelhanças (ou diferenças) entre as propostas e ideias do Jaguaribe Carne e as da contracultura ou da Tropicália, marcos importantes da cultura brasileira daquele período? São questões a serem investigadas no terceiro e último subitem deste capítulo.

Mais do que empreender análises detalhadas ou trazer conclusões definitivas, a

intenção é a de promover um exercício de reflexão acerca da ideia de guerrilha cultural e dos diálogos mantidos entre o Jaguaribe Carne e outros grupos e movimentos da época, buscando inserir a sua atividade num contexto mais amplo. Tal inserção, por sua vez, pode contribuir para um melhor delineamento de suas características e um dimensionamento da sua relevância no âmbito cultural local e nacional.

2.1 A produção artístico-cultural em tempos de regime militar

Em março de 1964, o cenário político brasileiro não era dos mais tranquilos e estáveis. O governo constitucional do presidente João Goulart, marcado por uma série de enfrentamentos e tensões desde o seu início, parecia então atingir o ápice em termos de agitação. É importante lembrar, conforme Maria Helena Moreira Alves (2005, p. 24-25), que o governo de Goulart impulsionou um número expressivo de restrições aos investimentos multinacionais, adotando medidas como uma política rígida de controle das remessas de lucros, de transferência de tecnologia e pagamento de *royalties*, além de aderir a uma política nacionalista de apoio e concessão de subsídios diretos ao capital privado nacional, especialmente aos setores que não se vinculavam ao capital estrangeiro. Foi ainda um período de aumento significativo da mobilização de setores outrora marginalizados da sociedade brasileira, tais como os trabalhadores rurais. O governo de Jango representou um momento fértil para a organização da classe trabalhadora e do campesinato, o que causava temor às classes mais altas, nunca antes forçadas a fazer concessões (mesmo que mínimas) em questões ligadas às condições de trabalho, salários e organização sindical. Entre esses grupos, crescia o medo de que uma revolução nos moldes da ocorrida em Cuba derrubasse o sistema e provocasse perdas irreparáveis para o capital nacional e multinacional.

Para autores como Heloisa B. De Hollanda e Marcos A. Gonçalves (1999, p. 8-11), a década de 1960 representa para o Brasil um momento de grande efervescência cultural e política. São os tempos de um país “irreconhecivelmente inteligente”, para usar uma expressão de Roberto Schwarz: fortalecimento do movimento operário, avanço das Ligas Camponesas, atuação intensa da União Nacional dos Estudantes (UNE) e dos Centros Populares de Cultura (CPCs) são apenas alguns dos elementos mais distintivos do período. Classe média urbana, estudantes e intelectuais aderiam às atividades de militância política e

cultural, dispostos a construir uma cultura “popular, nacional e democrática” e enxergando na arte um instrumento de revolução social. Palavras como “educação popular”, “conscientização”, “reforma agrária” e “engajamento”, só para citar algumas, estavam na ordem do dia. Nos primeiros anos da década de 1960, as chamadas “forças progressistas” estavam mais próximas do que nunca do poder político no Brasil. O golpe civil-militar em 1964 viria para alterar drasticamente esse quadro.

De acordo com Nunes (2014, p. 78-80), o governo de João Goulart foi marcado por uma grande radicalização, tanto no campo da esquerda como no da direita política. Embora tentasse conviver em harmonia com as diversas forças em conflito, o presidente acabou por sinalizar uma postura mais à esquerda ao realizar o comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, no qual anunciava para os próximos dias o decreto de medidas “em defesa do povo e das classes populares” e criticava os privilégios da elite latifundiária, a farsa do anticomunismo, a união das classes conservadoras, entre outros pontos. Este comício teve ainda como objetivo demonstrar o apoio popular às propostas de Reforma de Base elaboradas pelo governo, buscando de alguma forma pressionar a aprovação destas pelo Congresso Nacional. Não demoraria até que entidades femininas, com o apoio da Igreja Católica e de diversas entidades empresariais, respondessem a Goulart com as “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, manifestações expressivas contra o seu governo. A situação político-institucional do país e a resolução adotada por Jango na chamada “Revolta dos Marinheiros” - o presidente concedeu a anistia aos revoltosos – foram criticadas pelo general Castelo Branco. Internamente, os militares já haviam chegado a um consenso contra ele. Em 31 de março daquele mesmo ano, teria início o golpe civil-militar que, a 1º de abril, derrubaria o governo constitucional do presidente João Goulart (que, para evitar uma guerra civil no país, decide não oferecer resistência e parte para o exílio no Uruguai) e tomaria o poder (ALVES, 2005, p. 24).

Com o golpe de Estado, tem início no Brasil um período marcado por cassações de mandatos parlamentares, perseguições aos movimentos sociais, censura aos artistas e à imprensa, prisão, tortura e “desaparecimento” de opositores do regime militar. Segundo Napolitano (2001, p. 47-48), a ação golpista dos militares causou grande estarrecimento na esquerda e nos nacionalistas, certos que estavam de que o governo João Goulart – com as reformas que propunha e o bom apoio popular que possuía – seguia na “direção certa da

História”. O desnorteamento, a frustração e a sensação de isolamento político atingiram em cheio esses setores, incluindo vários intelectuais e artistas. Estes sentimentos, contudo, não proporcionaram um arrefecimento dos campos cultural e artístico, muito pelo contrário. É preciso ter claro que “o debate intelectual entre 1964 e 1968, no qual se inseriu o problema da criação artística engajada, foi estimulado pela busca de novas perspectivas culturais e políticas para entender a nova conjuntura nacional” (NAPOLITANO, 2001, p. 48). O debate entre artistas e intelectuais que se sucedeu ao golpe mostrou-se mais livre, buscando entender os motivos da derrota sofrida – o que explica parcialmente a vitalidade da cultura e das artes no Brasil entre os anos de 1964 e 1968.

A preocupação do regime militar em silenciar artistas e intelectuais não surgiu imediatamente após o golpe. É o que ressaltam Napolitano (2001) e Schwarz (1978, p. 62), o qual afirma: “(...) para surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data [1964], e mais, de lá para cá não parou de crescer”. Ainda segundo este autor,

Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos esta solução de habilidade durou até 68, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semi-clandestinidade (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Napolitano, por sua vez, segue a mesma linha de raciocínio, argumentando que

O regime militar, implantado em abril de 1964, enquanto dissolvia organizações populares e perseguia parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, paradoxalmente não se preocupou de imediato com os artistas e intelectuais. Entre 1964 e 1968 houve uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário. A estratégia do regime era simples: isolado, cantando para a classe média consumidora de cultura, o artista não era um perigo. Suas entidades políticas de ligação com as classes perigosas, ou seja, os operários e camponeses, foram dissolvidas, e restava ao artista engajado cantar para quem podia comprar sua arte. (...) na conjuntura de 1968, (...) essa estratégia mudou, pois o cenário de radicalização atingiu uma boa parte da classe média, refletida nas ações de massa do movimento estudantil e na guerrilha em marcha (NAPOLITANO, 2001, p. 48).

Tomemos, pois, esse primeiro momento referido pelos autores acima, qual seja, o compreendido entre os anos de 1964 e 1968, quando o setor artístico e intelectual brasileiro

ainda gozava de alguma liberdade para criar e se expressar. Foi um período particularmente importante para o campo artístico e cultural, uma vez que a cultura figurava como um dos poucos espaços de atuação que restavam à esquerda politicamente vencida. Para Napolitano (2001, p. 49-54), é possível distinguir duas formas de reação ao golpe militar: o triunfalismo – representado principalmente pelo antológico espetáculo *Opinião*, escrito por Paulo Pontes, Oduvaldo Vianna Filho e Armando Costa, uma incisiva reação cultural ao novo regime autoritário e uma reafirmação da possibilidade cultural e política de uma “aliança das classes” contra os golpistas – e a perplexidade – presente em filmes como *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, cuja representação da vida de um jornalista isolado e deprimido emocional e politicamente após o golpe militar caracteriza bem a perplexidade da esquerda brasileira naquele momento (o filme foi produzido em 1965 e lançado em 1966; já *Opinião* estreou em dezembro de 1964). Estes dois posicionamentos distintos diante do golpe assumiriam contornos diversos: espetáculos como *Opinião* e *Arena conta Zumbi* funcionaram como uma catarse diante da frustração política pós-1964, conformando um espaço cultural que reunia principalmente os jovens intelectualizados de classe média, munidos de um enorme desejo de resistência. Já o campo do cinema radicalizou a autocritica da esquerda de forma mais precoce, buscando se despir da crença nos valores do nacional-popular (tão fortes nos tempos de CPC e ainda presentes em espetáculos como *Opinião*, mais enfáticos na dimensão do “popular”) e no mito da aliança de classes – *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, um dos principais ícones do Cinema Novo, é provavelmente a síntese mais poderosa dessa atitude.

No campo musical, a ideia era “retomar a ofensiva da música brasileira, em sua vertente nacionalista e engajada, que rearticulava a luta nacional-popular, sob bases mais populares, ampliando seu raio de influência” (NAPOLITANO, 2011, p. 54). A aliança com a televisão – que, com ganhos significativos em recursos tecnológicos e um aumento expressivo nas verbas para publicidade, teria o seu alcance enquanto veículo de comunicação ampliado de forma considerável ao longo da década de 1960 – foi um elemento importante no crescimento do público da MPB engajada e nacionalista. Programas como *Fino da Bossa* (comandado por Elis Regina e Jair Rodrigues) e *Jovem Guarda* (apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia) tornaram-se rapidamente líderes de audiência em seus horários, contribuindo para o estabelecimento de uma nova linguagem musical e televisiva. Os Festivais da Canção, ocorridos a partir de 1965, viriam a ocupar o centro das atenções na

TV brasileira entre os anos de 1966 e 1968, mobilizando uma grande audiência e atraindo novos públicos para o veículo. A canção engajada e nacionalista, preocupada em discutir as questões que inquietavam a sociedade brasileira, encontraria nesses festivais organizados por diversas emissoras televisivas (a Excelsior teria introduzido a fórmula, consagrada, porém, na Record) um de seus principais meios de manifestação: composições como “A banda” e “Roda viva”, de Chico Buarque de Hollanda, “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros e “Ponteio”, de Edu Lobo, aliavam a valorização de elementos culturais nacionais e populares em suas estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas com letras refinadas, conquistando uma opinião pública mais engajada e despontando como uma importante forma de resistência ao regime militar (NAPOLITANO, 2001, p. 54-57).

Na Paraíba, o início da década de 1960 também foi caracterizado por mobilizações de trabalhadores urbanos e rurais. Movimentos como o sindical e o estudantil (secundarista e universitário) também avançavam de maneira significativa, bem como a Campanha de Educação Popular (CEPLAR) – cujo objetivo central era, tendo como inspiração o método Paulo Freire, fomentar atividades de educação/conscientização junto às camadas populares – e as Ligas Camponesas. Estas constituem um capítulo à parte, tamanha a importância que adquiriram no seio das manifestações populares do período.⁴¹ O governador Pedro Gondim mantinha uma relação com as forças trabalhistas do estado marcada pela tolerância e compreensão, inclusive demonstrando em seus pronunciamentos uma identificação com as reivindicações dos trabalhadores rurais. Nos meses que antecederam o golpe, contudo, a ligação com os grupos conservadores e com o pensamento e interesses das Forças Armadas tornam-se nítidas por parte do governo. O golpe de 1964 na Paraíba seria articulado de forma conjunta por setores civis e militares, membros da UDN, do PSD e jornalistas. Embora nada indique que o Governo do Estado tenha participado diretamente da conspiração golpista, não possuindo uma posição definida ou homogênea a ser assumida, Pedro Gondim sofreria forte

41 Segundo Nunes (2014, p. 83-84), o surgimento das Ligas Camponesas na Paraíba está vinculado à ruptura da luta camponesa com o localismo paroquial e à consequente contestação da estrutura de dominação, cuja representação se dava através do atrelamento do aparelho governamental ao chamado Grupo da Várzea (composto principalmente pelas famílias Ribeiro Coutinho e Veloso Borges). Também exerceu papel importante a mobilização dos trabalhadores através de congressos e a influência das lutas no estado de Pernambuco. Espalhando-se de forma rápida por várias cidades paraibanas, atingindo um total de 15 entidades com aproximadamente quarenta mil sócios, as Ligas, a despeito de toda a repressão do bloco agroindustrial que recebiam, passou a contar com o apoio de várias frentes, tais como a CEPLAR, parte da imprensa, estudantes, segmentos da Igreja, parlamentares progressistas, além das esquerdas e de elementos liberais da classe média. A Associação dos Trabalhadores Agrícolas da Paraíba, mais conhecida como Liga de Sapé, tornou-se a maior do Brasil, contando com um número aproximado de treze mil membros.

pressão dos militares para fazê-lo. Sua adesão ao novo regime seria declarada no dia seguinte ao golpe, através de nota oficial de apoio veiculada na rádio estatal, a Tabajara. À exemplo do ocorrido em outras partes do Brasil, as forças de esquerda paraibanas foram pegas de surpresa, tendo várias de suas tentativas de reação desarticuladas pelos golpistas: comícios foram dissolvidos, prefeitos que se declaravam contrários ao novo governo eram cassados ou presos, a CEPLAR e a API (Associação Paraibana de Imprensa) eram invadidas; vários deputados estaduais e vereadores também tiveram os seus mandatos cassados; as entidades estudantis sofriam perseguições e intervenções; no meio rural, a repressão se deu de forma ainda mais violenta, resultando no aniquilamento das Ligas Camponesas (NUNES, 2014, p. 81-97). No novo regime que se instaurava, a “ordem” não poderia de modo algum ser subvertida.

E como se configurava o setor artístico-cultural paraibano durante esse período? Em *Musicália – Aspectos da Evolução da Música na Paraíba*, Pedro Osmar atribui à Rádio Tabajara um papel relevante, atuando, entre as décadas de 1930 e 1950, como formadora de opinião – num tempo em que “a televisão por essas plagas era ainda uma quimera” - e espaço de divulgação de grandes nomes da música nacional e internacional, através de programas de grande audiência. Havia ainda espaço para uma programação voltada para a música erudita, além dos noticiários e programas de jornalismo aberto. Posteriormente, na década de 1960, a Tabajara seria responsável por realizar as primeiras etapas dos Festivais de Música oriundos do sul do país. Nestes, é possível destacar a participação de artistas como Livardo Alves, Luiz Ramalho, Carlos Aranha, entre outros, compondo uma espécie de alicerce para os futuros I Festival de Bossa Nova e I Festival da Moderna Música Popular Brasileira, realizados no Teatro Santa Rosa e promovidos pela Sociedade Cultural de João Pessoa. Estes festivais, conforme sublinhado no capítulo anterior, foram de fundamental importância na formação e revelação de toda uma geração de músicos, compositores e instrumentistas da Paraíba, a exemplo do próprio Pedro Osmar (lembremos que o Jaguaribe Carne também foi criado a partir de um desses eventos). Na opinião deste, o governo de Pedro Gondim na Paraíba se enquadra – juntamente com o de Miguel Arraes em Pernambuco e o governo municipal de Djalma Maranhão no Rio Grande do Norte – entre “as raras exceções políticas no período entre os anos 50 e 60, quando a cultura do país estava sendo cuidada por forças (...) mais definidas e corajosas, que investiram num trabalho de formação de base”, apoiando ações

culturais populares pelos bairros, o desenvolvimento de cineclubes, teatros estudantis, entre outras iniciativas (OSMAR, 2005, p. 11-13).

O surgimento do *rock n'roll* e a progressiva popularização dos aparelhos de TV se apresentaram como novidades que atingiriam em cheio os corações e mentes da juventude da época. Ao longo da década de 1960, uma avassaladora torrente de sons e imagens iria marcar a vida de inúmeros jovens em todo o mundo: The Beatles, *Woodstock*, Bob Dylan e Jimi Hendrix são apenas alguns dos símbolos culturais mais significativos de toda uma geração, impactada ainda pela revolução comportamental então em curso. Além da televisão, o cinema – através de filmes como *Juventude Transviada* e *O Selvagem* e atores como James Dean e Marlon Brando – também exerceria um papel importante enquanto divulgador dessa “modernidade” que, de acordo com Pedro Osmar (2005, p. 19-21), já via os seus primeiros ecos na Paraíba desde fins dos anos 1950. Entre os anos de 1962 e 1963, a índole rebelde e as guitarras distorcidas do *rock n'roll* chegavam a João Pessoa, estimulando o surgimento de vários conjuntos de baile pela capital paraibana. A despeito dos protestos da família e dos vizinhos, os jovens começavam a tentar reproduzir de alguma forma a música de seus ídolos, levando-a dos quintais e garagens de suas casas até os clubes e boates da cidade (muitos desses jovens chegariam até a se profissionalizar como músicos de baile). Dentre os principais conjuntos, estavam Os Quatro Loucos (pelo qual passaram Zé Ramalho e Vital Farias), The Gentlemen e Os Selenitas. A cidade de Campina Grande também possuía os seus representantes, tais como Os Peraltas (onde tocava Flávio Eduardo, o “Fuba”, atualmente vereador em João Pessoa e líder do famoso bloco carnavalesco Muriçocas do Miramar), As Brasas (que chegou a contar com Elba Ramalho na bateria) e Os Analfabeatles. Conforme Pedro Osmar (2005, p. 21-22), havia um grande número desses conjuntos, os quais “queriam dizer que tinham aprendido a lição de modernidade que a guitarra cabeluda trazia nas entranhas de suas cabeças e bem no meio de suas pernas alegres”; a seu ver, toda aquela efervescência foi importante “como exercício de uma 'Cidadania Rebelde', mesmo que fabricada”.

O biênio 1967/1968 assinala um momento bastante significativo para a cultura brasileira. Em 1967, a “arte engajada” atingia o seu auge no país: apesar da realidade política opressora, as linguagens artísticas como um todo (música, cinema, teatro) davam a impressão de que o Brasil inteiro havia se convertido à esquerda. Um processo paradoxal se apresentava

no setor cultural: por um lado, os artistas engajados e os intelectuais de esquerda gozavam de prestígio e espaço na mídia e na indústria cultural; por outro, perdiam progressivamente o contato direto com as classes populares – exceção feita a alguns artistas, como Chico Buarque e Elis Regina, a grande maioria tinha o seu público consumidor concentrado na classe média dos grandes centros urbanos. O avanço do processo de modernização capitalista no país impunha novos dilemas à sociedade brasileira, os quais tentavam ser traduzidos pelos compositores através de uma ampliação das fórmulas musicais consagradas. No cinema, o já citado *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, foi o acontecimento cinematográfico do ano; no teatro, *O Rei da Vela*, de José Celso Martinez Correa, “revolucionava o conceito de encenação e trazia o deboche e a crítica do comportamento e da moral burguesa para os palcos brasileiros” (NAPOLITANO, 2001, p. 59-61).

Na MPB, o grande acontecimento de 1967 seriam as participações de Caetano Veloso (com “Alegria, alegria”, interpretada pelo próprio Caetano e os Beat Boys, grupo argentino que se assemelhava aos Beatles) e Gilberto Gil (com “Domingo no parque”, interpretada por Gil e o grupo de *rock* paulistano Os Mutantes) no III Festival da Música Popular Brasileira. Com uma poderosa e então inovadora fusão de elementos musicais, letras de elevada qualidade poética e apresentações performáticas, a dupla de baianos impressionou plateia e crítica. Nas palavras de Nelson Motta (2000, p. 149-151), a força da letra e a atitude de Caetano, “a potência e simpatia de sua performance” foram arrebatadoras; a composição de Gil, espantosa numa simples versão “voz e violão”, tornava-se espetacular com os acréscimos do arranjo para orquestra elaborado pelo maestro Rogério Duprat e a presença incendiária d’Os Mutantes, mostrando-se uma canção audaciosa e inovadora. Embora não tenham levado o primeiro lugar (que ficou com “Ponteio”, de Edu Lobo), “Gil e Caetano saíram do festival mais vitoriosos ainda. A música brasileira nunca mais seria a mesma depois daquela noite” (MOTTA, 2000, p. 151). Tinha início, de maneira simbólica, o antológico ano de 1968.

Conforme Napolitano (2001, p. 63-79), a Tropicália foi certamente o principal marco da cultura brasileira em 1968. Tendo explodido no começo deste ano e atingido diversas áreas artísticas, o movimento tropicalista representa uma espécie de síntese do radicalismo cultural que assolou a sociedade brasileira, em particular a sua juventude. Seus principais elementos distintivos – a recusa do discurso populista, a valorização da ocupação dos canais de massa, “a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica

de comportamento” - representam “a expressão de uma crise” (HOLLANDA, 2004, p. 63-64). Que crise? A das propostas de engajamento cultural, apoiadas na cultura “nacional-popular” e cada vez mais isoladas do contato direto com as massas depois do golpe de 1964. Caetano Veloso, Glauber Rocha, José Celso Martinez e Hélio Oiticica – a despeito das inúmeras diferenças estéticas, políticas e ideológicas entre si – se afirmariam como os principais nomes da ruptura tropicalista, a qual renderia bons frutos não só no campo musical (embora tenha sido este o responsável por conquistar maior público e fama). No Festival Internacional da Canção daquele ano, “Caminhando”, de Geraldo Vandré, saía consagrada pelo público (embora tenha obtido o 2º lugar na disputa, ficando atrás de “Sabiá”, composição de Chico Buarque e Tom Jobim), em especial pelos estudantes, que a transformariam numa espécie de hino das passeatas e protestos de rua contra o regime militar. A televisão, por sua vez, ia assumindo cada vez mais o posto (outrora ocupado pelo rádio) de principal meio de comunicação de massa nas grandes cidades brasileiras: além dos festivais (que ainda mantinham uma grande audiência, mas iniciavam então o seu declínio), um novo tipo de telenovela – moderna e com um viés mais sociológico – obteria grande sucesso e contribuiria de maneira fundamental para a grande penetração social da Rede Globo nos anos 1970.

E a Paraíba, como viveu o ano de 1968? De acordo com o jornalista Rui Leitão (2012), a efervescência e as diversas transformações que definiram aquele ano reverberavam de alguma forma em solo paraibano. O então governador João Agripino, mesmo sendo membro da ARENA (Aliança Renovadora Nacional, partido que sustentava politicamente o regime militar) e possuindo claros vínculos com a ditadura, “ousou colocar seu pensamento político contrário ao que costumava exercitar a militância da época”, se pronunciando publicamente em defesa da moralidade administrativa e do combate ao clientelismo. Uma inovação de mentalidade, dando sinais de que a Paraíba entrava em 1968 “pregando mudanças estruturais e comportamentais, mesmo que, contraditoriamente, no curso do ano, tenha, por exigência do Governo Central, em alguns momentos, reprimido manifestações populares”. Os movimentos estudantis, unidos em prol de uma socialização da educação (democratização do ensino superior, ampliação do número de vagas, qualidade de ensino, etc.), agitavam-se em debates e passeatas contra a implantação do modelo norteamericano nas universidades brasileiras. Na Paraíba, seis centros estudantis romperam com a AESP (Associação dos Estudantes Secundaristas da Paraíba) e propuseram a criação de uma nova entidade, alegando o

afastamento da AESP das lutas estudantis e a sua ausência no debate sobre os problemas da educação brasileira. Eram os ventos revolucionários inspirando os primeiros movimentos estudantis de 1968 em solo paraibano.

Em termos de enfrentamento à ditadura militar, o teatro brasileiro não ficaria para trás. Este foi, sem sombra de dúvida, um importante instrumento de militância política e um dos setores artísticos mais engajados na tentativa de ludibriar o sistema. Se no Rio de Janeiro a peça *Roda Viva* (baseada na canção homônima de Chico Buarque e montada por José Celso Martinez, diretor do Grupo Oficina) provocava polêmica e despertava a ira dos militares,⁴² na Paraíba as peças *A intriga do cachorro com o gato*⁴³ - escrita por Altimar Pimentel para ser encenada pelo Grupo de Arte Dramática do Santa Rosa, visando à participação no Festival de Teatro dos Estudantes no Rio de Janeiro – e *Parai-bê-a-bá* – montada por Paulo Pontes e apresentada pelo Teatro de Arena da Paraíba, com vistas a participar do Festival Nacional do Teatro, a ser realizado também no Rio de Janeiro – sofreram para obter a aprovação dos órgãos de censura. A primeira, pelo fato de abordar questões sociais onde os animais assumem atitudes de homens, foi interdita pela censura durante dois meses (e ainda sofreria cortes, mesmo sem qualquer indício de crítica ao governo). A segunda, de temática essencialmente paraibana, também enfrentou dificuldades para conseguir a liberação da Censura Federal (talvez pela presença de Paulo Pontes, nome já conhecido pelos trabalhos contestadores junto ao Grupo Opinião). Mas o momento de ebulição vivido pelo teatro paraibano nos anos 1960 não se limitava à montagem desses dois espetáculos: em 1963, era inaugurado o Teatro Municipal Severino Cabral, em Campina Grande; o Teatro Santa Ignez, em Alagoa Grande, era reativado; movimentos e grupos teatrais surgiam em todo o estado, tais como: JUTECA – Juventude Teatral de Cruz das Armas, Teatro Universitário, Teatro de Arena, FACMA, em Campina Grande e GRUTAC, em Cajazeiras (LEITÃO, 2012; TEIXEIRA & MONTENEGRO, 2014, p. 41). O universo das artes cênicas, portanto, dava provas de sua força, inventividade e resistência na Paraíba.

42 Tendo estreado no dia 15 de janeiro de 1968, *Roda Viva* não passaria despercebida pela censura federal. Os militantes do CCC (Comando de Caça aos Comunistas), com a ajuda de policiais, chegaram a invadir o Teatro Ruth Escobar para impedir a apresentação da peça, realizando espancamentos e destruição do cenário. A alegação dos censores, segundo nota emitida pelo Departamento de Polícia Federal, é de que a referida peça “transformou-se em autêntico show depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes” (LEITÃO, 2012).

43 Nas fontes consultadas (LEITÃO, 2012; TEIXEIRA & MONTENEGRO, 2014), o nome da peça também aparece como *A briga do cachorro com o gato*.

Ainda conforme Leitão (2012), as mobilizações em favor da cultura e contra a repressão e censura exercidas pelo governo militar explodiam por todo o Brasil naquele momento, ganhando a adesão de artistas oriundos das mais diversas linguagens e partes do país. A proibição de *Roda Viva* causou grande indignação nos meios artístico e intelectual, os quais se manifestaram publicamente contra a postura e os procedimentos adotados pela Censura Federal. Em 16 de fevereiro de 1968, artistas e intelectuais realizaram uma manifestação pública no Ponto de Cem Réis, no centro de João Pessoa, onde divulgaram uma nota conclamando os artistas paraibanos a não se omitir diante da ignorância e das arbitrariedades cometidas pelos censores. Ainda de acordo com o conteúdo da nota divulgada, a acomodação diante de tal quadro repressivo não poderia tomar conta do setor artístico da Paraíba; era importante que este fosse solidário aos protestos espalhados por todo o Brasil e definisse uma posição diante de tal quadro. Assinaram o documento os Grupos Sanhauá e Dimensão, Associação dos Críticos Cinematográficos da Paraíba, Associação Paraibana de Cinema, Sociedade Cultural de João Pessoa, Juventude Teatral de Cruz das Armas e os cineclubes Linduarte de Noronha, Walter Lima Júnior e Glauber Rocha.

Na música popular, a “era dos festivais” continuava a ser o centro das atenções – e na Paraíba o cenário não era diferente. Segundo Pedro Osmar, é no momento em que ocorrem, no eixo Rio-São Paulo, as performances tropicalistas de “Alegria, alegria” e “Domingo no Parque” e as apresentações da dita MPB engajada (“Roda Viva”, “Caminhando”, “Ponteio”, etc.) que

(...) os paraibanos resolvem ter o seu próprio festival de música, abrindo com isso as portas para todas as experiências estéticas que por aqui passavam e se alimentavam antropofagicamente. É quando os Quatro Loucos e Os Selenitas saem dos bailes de domingo para os palcos dos Festivais no Teatro Santa Roza, em diálogo aberto com outros grupos, com outros artistas e até outras expressões de arte como o cinema, o teatro, a poesia experimental do grupo Sanhauá e as artes plásticas de Raul Córdula e Antonio Dias. Tudo isso sendo muito importante para o crescimento das duas correntes estéticas: os roqueiros passam a fazer e a experimentar MPB clássica com violão e bandolim, e o pessoal de MPB clássica passa a fazer bossa nova e baião com guitarras e teclados, abrindo nesse diálogo a temporada de shows pelos anos 70 afora (OSMAR, 2005, p. 22).

A primeira experiência de realização de um festival de MPB na Paraíba ocorreu no ano de 1967, sob a coordenação de Expedito Gomes. A segunda edição seria realizada em abril de

1968, tendo os primeiros meses deste ano sido dedicados à sua organização. As 36 composições selecionadas para participar das eliminatórias no Teatro Santa Rosa (programadas para os dias 6, 13 e 20 de abril) foram divulgadas pela comissão de seleção do II Festival Paraibano de Música Popular Brasileira no mês de março, incluindo canções de Livardo Alves, Vital Farias, Carlos Aranha, Luiz Ramalho, entre outros (LEITÃO, 2012). Tais nomes, conforme enfatiza Pedro Osmar, exerceram um papel fundamental no processo de construção e desenvolvimento da música popular paraibana, estabelecendo uma linha de criação e atuação que seguiria pelos anos 1970 e mais adiante.

Não é exagero afirmar que o que se viu em 1968 foi o ápice de uma grande celebração revolucionária ao redor do mundo: nos Estados Unidos, cresciam as contradições da guerra do Vietnã e, com elas, se consolidava um movimento de resistência pacifista no país; na Europa, a agitação estudantil eclodia no Maio de 68, transformando as ruas de Paris num cenário de guerra civil; as lutas de negros, mulheres e grupos minoritários em geral, a liberação sexual, o movimento *hippie*, a contracultura... são vários elementos importantes a compor o quadro de grande efervescência social, política e cultural daquele ano. No Brasil, a onda de protestos contra o regime militar atingia níveis de intensidade até então inéditos: as manifestações em solidariedade à morte do estudante Edson Luís, a “Passeata dos Cem Mil” no Rio de Janeiro, o congresso clandestino da UNE em Ibiúna (SP) e o discurso inflamado do deputado Márcio Moreira Alves são episódios que denotam a crescente insatisfação com a ditadura que governava o país (HOLLANDA & GONÇALVES, 1999, p. 68-77). O anúncio do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, veio para interromper abruptamente a festa revolucionária então em curso. Conforme assinala Napolitano (2001, p. 76-79), as artes e o jornalismo passaram a ser alvos de uma censura obstinada a partir de meados de 1969. Artistas apontados como ídolos da música popular brasileira, tais como Chico Buarque e Geraldo Vandré, sofreram intensas perseguições, sendo praticamente obrigados a deixar o país. O mesmo destino teriam Gilberto Gil e Caetano Veloso; a “canção de protesto” tentaria se manter viva através de nomes emergentes, porém com letras mais veladas e sem o mesmo sucesso de outrora. Ao mesmo tempo em que se esvaziava, de maneira forçada, o debate musical brasileiro, crescia o mercado cultural de produtos de entretenimento fácil, especialmente na música popular e na televisão. A ala contestadora do meio artístico e intelectual brasileiro parecia perder a batalha para os militares.

O agravamento da censura sobre o campo da produção artística e cultural também foi sentido na Paraíba. O jornalista Walter Galvão, que no início da década de 1970 atuava como músico na cidade de João Pessoa, afirma em depoimento que a produção artística daquele período era

Uma produção extremamente rica, mas bastante vigiada e obstaculada. Eu posso te dizer que nós, músicos, tínhamos que nos registrar na Polícia Federal. Independente da nossa inscrição na Ordem dos Músicos, nós tínhamos que ir lá. Nos submetíamos a um pequeno interrogatório do chefe da censura, que nos questionava porque você queria ser músico e tal. Para a realização de shows e espetáculos era aquele rito. Apresentar o roteiro, as músicas. Era uma merda para todo mundo (GALVÃO, 2014).

Todavia, embora cerceando direitos individuais, institucionalizando a tortura e recorrendo à repressão e à censura, o regime militar não foi capaz de silenciar os indivíduos e a sociedade por completo. Afinal, como afirma Michel de Certeau, “sempre existe uma brecha entre a norma e o vivido, o dogma e a crença, as normas e as condutas. Nessa brecha se insinuam as reformulações, os desvios, as apropriações e as resistências”(CERTEAU *apud* CHARTIER, 2009, p. 46-47). Os indivíduos ou grupos, mesmo subjugados ou obrigados a operar dentro de uma determinada ordem, utilizam-se de *táticas*, astúcias para subverter o que lhes é imposto. Entenda-se por *tática* um “movimento 'dentro do campo de visão do inimigo' (...) e no espaço por ele controlado”, que utiliza “as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário” (CERTEAU, 1994, p. 100-101). Sendo assim, é possível afirmar que foram adotadas táticas, ações para ultrapassar os limites impostos pelo regime político ditatorial e desafiar os militares – em outras palavras, um verdadeiro trabalho de guerrilha, cujas características se aproximam bastante das descritas no início deste capítulo.

É bem verdade que a juventude engajada do início dos anos 1970 não tinha muitas opções: havia o caminho da luta armada – as guerrilhas (urbana e rural) que realizariam tantas ações corajosas no ano de 1969, mas que não tardariam a ser esmagadas pela crescente violência empregada pelo regime –, bastante arriscado e com possibilidades de um fim pouco glorioso; o chamado “desbunde” e a tentativa de se transformar num *outsider*, ou seja, alguém que vive “fora” da sociedade estabelecida;⁴⁴ e os pequenos espaços de resistência cotidiana, a

⁴⁴ Falarei um pouco mais sobre o desbunde, suas implicações no campo da produção artístico-cultural e possíveis relações com o Jaguaribe Carne no terceiro subitem deste capítulo.

serem ocupados com ações criativas, anônimas e (na maioria das vezes) clandestinas. Para o setor artístico-cultural, o quadro não era menos complexo ou paradoxal: alguns resolveram enveredar pelo caminho da indústria cultural, cuja expansão no início dos anos 1970 é notável; outros não conseguiram escapar às perseguições e à censura e acabaram no exílio – uma extensa lista que vai de Chico Buarque até Paulo Freire, passando ainda por Darcy Ribeiro, Glauber Rocha e Augusto Boal; outros ainda preferiram apostar na atuação em circuitos *alternativos* ou *marginais*, cujo desenvolvimento se inicia na década de 1960 (NAPOLITANO, 2001, p. 79-83). Este nicho da produção cultural brasileira apresenta características que dialogam explicitamente com vários expedientes empregados pelo Jaguaribe Carne em sua “guerrilha cultural”, merecendo, portanto, uma atenção diferenciada.

Conforme assinala Heloisa B. de Hollanda (2004, p. 99-107), o chamado “segundo golpe” (a decretação do AI-5) e suas consequências – a forte repressão política, a violenta censura às manifestações culturais, o “milagre brasileiro”, o clima de ufanismo, o salto da indústria cultural, etc. - colocam a geração que inicia os seus contatos com a produção cultural e começa a produzir dentro do clima político dos anos 1970 diante de um quadro significativamente diverso do existente na década de 1960. Para a autora, fica claro que “a impossibilidade de mobilização e debate político aberto transfere para as manifestações culturais o lugar privilegiado da 'resistência'”. A contestação ao regime, manifestada através das obras engajadas, ganha grande espaço e passa a ser bastante valorizada por setores da esquerda. Por outro lado, setores da juventude e da intelectualidade brasileira dos anos 1970 passam a apresentar uma atitude geral de descrença e recusa das “linguagens do sistema” e das “formas sérias de conhecimento”, em especial a ciência. O discurso da esquerda burocratizada, confundido com o da cultura oficial (e, por conseguinte, do próprio sistema), parece sofrer a mesma rejeição. É nesse contexto

(...) em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais. No teatro aparecem os grupos 'não-empresariais' (...); na música popular os grupos mambembes de *rock*, chorinho, etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em 'Super-8' e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados. *Todas essas manifestações criam seu próprio circuito (...) e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências* [grifo meu]. É importante notar que esses grupos passam a atuar diretamente no modo de produção, ou melhor, *na subversão de relações estabelecidas para a produção cultural* [grifo da

autora]. Numa situação em que todas as opções estão estreitamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas (HOLLANDA, 2004, p. 107).

Embora muitos de seus representantes não simpatizassem com o termo, chegando mesmo a negá-lo ou a ironizá-lo,⁴⁵ a produção, o mercado e o circuito cultural “marginais” - termo geralmente utilizado como sinônimo de uma condição alternativa, marginal em relação à produção e circulação no mercado (HOLLANDA, 2004, p. 110) – dariam demonstrações de força e expressividade nas décadas de 1970 e 1980, conforme atestam Napolitano (2001) e Oliveira (2002). Segundo este último, expressões como “alternativo”, “independente”, “marginal”, “experimental”, “vanguarda”, “resistência cultural”, “ser contra o sistema”, entre outras, estavam bastante em voga no ideário do período. Fortemente influenciados pelo universo da contracultura, esses termos “davam uma espécie de sustentação ideológica para a existência e para o êxito de tais produções e da ambientação criada”. Diante da enorme dificuldade em veicular suas propostas através da indústria cultural, esses artistas – muitos dos quais participaram de festivais universitários na década de 1970 e apresentavam uma notável preocupação com “o novo” e com a liberdade de criação e expressão em suas composições e performances (uma ideologia bem próxima daquela defendida pelo Jaguaribe Carne, conforme apontado anteriormente) – encontraram no caminho alternativo ou independente (para utilizar os termos preferidos pelo autor) a solução para produzir e fazer circular os seus trabalhos: como principal vantagem, a autonomia sobre todo o processo de produção; como empecilhos, as limitações financeiras e o cumprimento das etapas de distribuição, promoção e circulação⁴⁶(OLIVEIRA, 2002, p. 61-63).

45 Hollanda (2004, p. 109) apresenta o exemplo do poeta carioca Chacal, o qual utiliza um de seus textos para ironizar a ideia de uma “poesia marginal”. Diz ele em um dos trechos: “a poesia é magistral. Mas marginal pra mim é novidade. Você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado?” [as letras minúsculas após os pontos e o *mi* fazem parte da grafia do texto original]. Outro artista que não demonstra se identificar muito com o termo é Pedro Osmar. Em entrevista que realizei com o mesmo, perguntei se ele achava que o Jaguaribe Carne poderia ser identificado como um “grupo marginal”. Eis a sua resposta: “Como bem disse Glauber Rocha, somos artistas, e não se pode exigir ‘coerência’ de um artista. Mas imagina só: somos negros, pobres, feios, chatos, cínicos, sarcásticos, (...) o que se pode dizer de pessoas assim? A pecha mais fácil é taxar de marginal. Mas nos consideramos pessoas, seres humanos, trabalhadores (...) que lutam, como qualquer pessoa, para trazer o dinheiro da feira para dentro de casa. Com arte” (OSMAR, 2014).

46 É válido sublinhar que o trabalho de Oliveira (2002) tem como foco central de discussão a produção alternativa que girava em torno do teatro Lira Paulistana, berço da chamada Vanguarda Paulista e epicentro da efervescência cultural independente na cidade de São Paulo entre os fins da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980. Para um maior aprofundamento, ver OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um*

E o que mais se passava na cultura brasileira entre fins da década de 1960 e a primeira metade dos anos 1970? De acordo com Napolitano (2001, p. 85-93; 2015, p. 178-184), não foram anos fáceis para a música popular, muito mais em função de questões políticas (a censura às obras e a repressão policial aos shows e performances) do que por um colapso criativo ou de mercado. Ao arrefecimento da dita MPB tradicional se opôs o sucesso das trilhas sonoras de novelas, a fase mais criativa e romântica de Roberto Carlos e a renovação do *rock* brasileiro, com destaque para nomes como Raul Seixas, Rita Lee, Secos & Molhados e os Novos Baianos – estes dois últimos propondo uma interessante fusão de ritmos e gêneros musicais diversos, dentre eles o próprio *rock* e a MPB. A chamada “era dos festivais” dava os seus últimos suspiros, chegando ainda a consolidar a tendência dos “malditos”.⁴⁷ A televisão vivia a sua “era de ouro”, estabelecendo um enorme poderio (em particular a Rede Globo) e um lugar de destaque na sociedade e na cultura brasileiras. A teledramaturgia (com produções consagradas como *Irmãos Coragem*, *O bem amado* e *Selva de Pedra*) e o telejornalismo (com destaque para o *Jornal Nacional*) seriam as grandes novidades da década, tanto em termos de linguagem como também de audiência.

O teatro assistiria a desarticulação ou extinção de seus grupos mais relevantes (Arena, Opinião e Oficina) entre 1969 e 1971. A estética marginal e de nítida influência contracultural marcou presença em várias produções do período; numa tendência mais ortodoxa, autores como Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho seguiram obtendo um reconhecimento cada vez maior, a despeito do crescimento da censura entre 1973 e 1975.⁴⁸ No cinema, o momento também era de redefinição e busca de novos caminhos estéticos e políticos: o cinema “marginal” (mais uma variante da contracultura brasileira) apostava na transgressão comportamental, na linguagem do humor e do grotesco e no rompimento de um discurso lógico e linear para falar do Brasil, “um país absurdo”; diretores já consagrados como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos tentavam atualizar as suas carreiras, sem necessariamente

porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

47 Nicho da MPB composto por artistas conhecidos por certas ousadias musicais e posturas provocativas, com respaldo da crítica e dos colegas de profissão, porém sem grande alcance popular ou sucesso comercial. Podem ser inseridos nesse grupo dos “malditos” artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco e Luís Melodia, entre outros.

48 Um dos autores que mais seria prejudicado pela ação da censura nesse período foi Chico Buarque, autor da peça *Calabar*. Escrita em parceria com Ruy Guerra, esta peça contou com um considerável investimento financeiro do cantor e compositor, tendo a sua proibição causado um grande prejuízo ao mesmo. *Gota d'água*, escrita com Paulo Pontes e lançada em 1975, traria uma crítica social e política dentro de um contexto de vida privada, permitindo a sua liberação pela censura e a aclamação do público e da crítica (NAPOLITANO, 2001, p. 95-96).

abrir mão de um discurso crítico e das alusões à situação política do país; ao mesmo tempo, multiplicavam-se as superproduções cinematográficas, atendendo às exigências do mercado e apoiadas nas políticas de incentivo à produção cultural engendradas pelo Estado. É também o período de surgimento das *pornochanchadas*, gênero cinematográfico caracterizado essencialmente pela abordagem discutível (estética e dramaticamente) do tema da sexualidade (NAPOLITANO, 2001, p. 94-99; 2015, p. 186-194).

Na Paraíba, os festivais de música popular exerciam um papel importante no desenvolvimento da atividade musical no estado. Conforme abordado no capítulo anterior, é em 1970, no 4º Festival Paraibano de Música Popular Brasileira, que se dá a primeira participação de Pedro Osmar (com suas polêmicas canções ufanistas) num evento do gênero. Nos anos seguintes, o cofundador do Jaguaribe Carne participaria de muitos outros festivais (5º Festival Paraibano da Música Popular Brasileira, em 1971; FENAV, em 1972; Festival de Música do Liceu – onde nasceria o Tom de Feira, “embrião” do Jaguaribe Carne –, em 1974), eventos que, segundo o próprio Pedro, contribuiriam sobremaneira para o seu desenvolvimento musical e estético (OSMAR, 2005, p. 32-38). De acordo com Jaldes Meneses, a década de 1970 constitui um momento rico para as artes na Paraíba, em particular para a música popular. Para o historiador paraibano,

havia um movimento de música popular importante, muito acoplado ao *rock* (...) Zé Ramalho, indiscutivelmente, é um sujeito importante. Zé Ramalho, Hugo Leão, Jarbas Mariz. Eu vi vários shows deles. Zé Ramalho tinha um show importante que eu lembro, o 'Zé Ramalho é Rock'. Eu lembro de um show importante de Carlos Aranha chamado 'Puxa-Puxa ou Música Contemporânea na Cidade de João Pessoa'. Um show muito interessante. Uma mostra de várias tendências. Muito interessante e muito bem bolado. Era um momento muito intenso de música. Havia os conjuntos, que tinham uma certa relação com essa produção em rock. Conjuntos de baile. (...) E nos anos 70, a partir de Zé Ramalho, houve a projeção de Elba [Ramalho], um pouco de Cátia de França, de Vital Farias. (...) naquele bojo da explosão da música nordestina, a Paraíba tem um lugar fundamental (...) (MENESES, 2014).

O jornalista Sílvio Osias, que acompanhou boa parte da movimentação e das participações de Pedro Osmar nos festivais do início da década de 1970, reforça a fala de Meneses, endossando a ideia de que a década supracitada significou um momento bastante prolífico para a música popular feita na Paraíba, tendo os nomes de Zé Ramalho, Cátia de França e Vital Farias como grandes expoentes. Em seus depoimentos, ambos os entrevistados

fazem menção ao show “Ajuntamento e Mostra”, de Pedro Osmar - segundo Osias (2014), “uma tentativa de se fazer um show profissional. Isso foi no ano de 71 ou 72. E essa turma que gravitava em torno dos conjuntos de baile [Zé Ramalho, Vital Farias] estava nesse show”. Conforme Meneses (2014), o show, que aconteceria no Teatro Santa Rosa, acabou proibido pela censura da época. Sílvio, que chegou a assistir o ensaio geral da apresentação, afirma que “houve um erro capital. Era preciso algumas providências legais que não foram tomadas. (...) Eu sei que houve um negócio que, no dia do show, o show foi interditado” (OSIAS, 2014). Ainda na primeira metade da década de 1970, acontece, nas palavras de Pedro Osmar (2005, p. 12) e Sílvio Osias (2014), o primeiro grande show profissional de música popular na Paraíba: “Atlântida”, de Zé Ramalho e sua banda, Os Filhos de Jacó. Este show, realizado no Teatro Santa Rosa em 1973, apresentava um Zé Ramalho “com uma pegada muito roqueira” (OSIAS, 2014) e um nível de profissionalismo em sua produção que impressionaria os seus espectadores – um bom exemplo de que o regime ditatorial, por mais que obstaculasse muitas das ações culturais empreendidas naquele período, não foi capaz de silenciar os artistas brasileiros por completo.

Um elemento importante a ser levado em conta são as políticas de incentivo à produção cultural, desenvolvidas pelo regime militar em paralelo com os mecanismos de vigilância e silenciamento das vozes oposicionistas. Tal tendência, de acordo com Napolitano (2015, p. 196-200), já era esboçada de maneira tímida desde o final da década de 1960, sendo incrementada a partir da segunda metade dos anos 1970.⁴⁹ Embora pudessem parecer ilógicas ou absurdas num primeiro momento, essas iniciativas estavam de acordo com a política nacionalista desenvolvida por alguns governos militares em diversos setores – o governo do general Ernesto Geisel era um desses, e o setor cultural era sem dúvida um dos mais estratégicos para os militares, haja vista a sua capacidade de promover a “integração nacional” diante da avassaladora “invasão cultural estrangeira” em curso no país. Além do mais, a abertura “lenta, gradual e segura” promovida pelo governo Geisel (1974-1979) incluía, entre outros pontos, uma tentativa de aproximação com os artistas e a imprensa, buscando minimizar o isolamento em relação à opinião pública de classe média das grandes

49 A criação de agências oficiais encarregadas da promoção e distribuição de cultura, tais como a Embrafilme, o Concine (Conselho Superior de Cinema) e o SNT (Serviço Nacional de Teatro), além da elaboração do documento “Política nacional de cultura” e da criação da Funarte, ambas no ano de 1975, são bons exemplos da política cultural empreendida pelos militares na época. Um maior detalhamento das atividades exercidas por esses órgãos e agências oficiais encontra-se em NAPOLITANO, 2015, p. 196-200.

idades brasileiras e reforçar a comunicação entre Estado e sociedade. Todavia, apesar do afincamento na construção de uma política cultural propícia para o país, parece não haver dúvidas de que “se existiu uma 'política cultural' que perpassou os governos militares, ela pode ser resumida numa palavra: censura” (NAPOLITANO, 2015, p. 196). Apesar do abrandamento em relação ao final do governo Médici (de 1972 até o início de 1974), seria preciso esperar até 1979 para que – dentro do contexto de abertura do regime e de transição para o governo civil – a censura oficial prévia fosse de fato extinta.

Na segunda metade da década de 1970, a conjuntura apresenta mudanças consideráveis: o “milagre econômico” agonizava; a classe média, em grande parte apoiadora do golpe em 1964, se mostrava cada vez mais insatisfeita e receptiva à oposição; o recurso à censura e os métodos de repressão (sequestros, torturas, assassinatos), amplamente empregados pelo regime, eram questionados até pelos próprios adeptos do mesmo. A morte do jornalista Vladimir Herzog, em 1975, seria um marco importante na rearticulação da sociedade civil. A partir do ano seguinte, a abertura política – a despeito de sua timidez e limitações – pareceria cada vez mais próxima. A sociedade brasileira enxergava a cultura como o território de articulação política por excelência: a MPB confirmaria a sua vocação de resistência ao regime militar, tornando-se uma espécie de “trilha sonora” oficial da abertura, marcando presença em diversas lutas e manifestações sociais da década. A TV se politizava e passava a veicular produtos de qualidade e conteúdo mais intrincados, se abrindo para temas sérios e polêmicos da vida brasileira. O cinema, com o apoio da Embrafilme, conseguiria penetrar de forma satisfatória no mercado nacional e até internacional através de produções que mesclavam um tipo de cinema “de autor” (dotado de uma linguagem mais pessoal e artesanal) com um cinema mais industrial (filmes com maior requinte técnico e grandes esquemas de encenação). O teatro buscava a conciliação entre textos consistentes e experiências cênicas corajosas, além de assistir a uma afloração de novos grupos que marcariam época na década de 1980, apresentando novas tendências na dramaturgia do país (fusão entre linguagens, introdução do deboche, da paródia e do humor corrosivo, linguagem cênica despojada, etc.) (NAPOLITANO, 2001, p. 105-120). Em síntese, o Brasil vivia um período de crescente mobilização, onde o ímpeto de participação política aos poucos se renovava e deixava no ar a esperança de dias melhores.

Na Paraíba, um marco importante no contexto da “distensão” política foi a retomada

das movimentações estudantis na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da instituição. Esta opinião é compartilhada pelos historiadores Jaldes Meneses (2014) – para quem a eleição de Severino Dutra como presidente do DCE em 1977 configura um momento decisivo, assinalando um fio de continuidade na gestão da entidade que se estende até os dias de hoje – e Talita Nascimento (2014; 2015), que sublinha a centralidade da cultura nas manifestações organizadas pelos estudantes naquele período:

(...) tendo por base pesquisa em jornais, é possível perceber que o movimento estudantil na UFPB utilizou, ao menos nos primeiros anos de distensão do governo Geisel, a cultura como meio de burlar a repressão na tarefa de aglutinar os estudantes, trazendo-os cada vez mais ao campo da consciência política. Tais atividades se davam, inicialmente, dentro do espaço acadêmico (NASCIMENTO, 2014, p. 248).

Num momento em que uma parcela considerável dos estudantes tinha medo de se envolver de forma ativa nas instâncias deliberativas estudantis, ao passo que uma outra demonstrava grande apatia diante da opressão exercida pelo regime ditatorial, o elemento cultural teve papel relevante na tarefa de aproximar os estudantes do chamado “DCE da Retomada” na UFPB. Afinal, era importante que a entidade realmente conseguisse se ligar aos estudantes e despertar o seu interesse, acabando a cultura por funcionar como um dado agregador, que evocava emoções e sentimentos compartilhados (NASCIMENTO, 2015). Conforme salienta Meneses (2014), a fusão entre cultura e política era uma característica importante daquele momento histórico, tendo iniciativas como a criação dos cineclubes funcionado como uma espécie de “estratégia de esquerda”. Além de João Pessoa, várias outras capitais do país realizavam Circuitos Universitários de Música, bem como outros eventos estudantis vinculados à arte e à cultura. Na capital paraibana, os jornais começam a noticiar as primeiras manifestações estudantis no ano de 1976: na edição de 18 de julho daquele ano, o jornal *A União* registra a realização de um ciclo de debates sobre arte e cultura promovido pelo DCE-UFPB, em conjunto com vários diretórios acadêmicos. Em fevereiro de 1977, este mesmo jornal publica uma nota a respeito do projeto Cineclube do DCE-UFPB,⁵⁰ exposto em detalhes pelo jornal *O Norte* na edição de 27 de fevereiro de 1977. Os filmes exibidos

50 Fundado em outubro de 1976 como resultado da realização do Ciclo de Debates promovido pelo Departamento Cultural do DCE entre julho e agosto de 1976, o Cineclube da UFPB mantinha o seu funcionamento a partir do quadro de sócios, que à época deveriam pagar um valor mensal de CR\$ 5,00 (cinco cruzeiros). Exibidos de forma semanal na própria sede do DCE-UFPB, os filmes eram sucedidos de um debate aberto ao público (NASCIMENTO, 2015).

seguiram a linha do “Cinema Marginal”, privilegiando o viés político e buscando vincular a arte aos problemas sócio-econômicos do país (NASCIMENTO, 2015).

Ainda de acordo com Nascimento (2015), outra iniciativa que merece destaque é a grande calourada de março de 1977. Apontada como o maior evento organizado pelo DCE desde a retomada das atividades estudantis, essa calourada reuniu, entre os dias 21 e 26 de março, shows de artistas locais, apresentações de teatro, exibição de filmes, exposição de fotografias dentro da temática “Realidade brasileira” e debates sobre diversos temas relacionados às problemáticas da época. Vários jornalistas ligados à imprensa alternativa vieram pessoalmente participar dos debates em João Pessoa, tendo tal fato sido inclusive noticiado pelo jornal *O Norte* em 13 de março de 1977. É válido frisar que as calouradas exerciam um papel relevante no contexto acadêmico, uma vez que reuniam os novos estudantes (“calouros”), os antigos (“veteranos”) e ainda pessoas de fora do ambiente acadêmico, num tipo de experiência em que a dimensão cultural e a atividade política encontravam-se intimamente ligadas. O próprio Jaguaribe Carne chegaria a integrar esses eventos na segunda metade da década de 1970, conforme menção feita no capítulo anterior. No campo das letras, a elaboração de jornais⁵¹ e do Caderno de Poesia Marginal⁵² reafirmavam o desejo de ampliação e consolidação de novos espaços nos quais a juventude pudesse veicular os seus sentimentos e opiniões, indo ao encontro da grande frente de mobilização e contestação ao regime militar.

No terreno da música popular, a segunda metade dos anos 1970 representou uma espécie de culminância de toda uma agitação e desenvolvimento que já vinham se desenhando desde o começo da década. A Coletiva de Música, experiência coletiva encabeçada por Pedro Osmar em 1976 é sem dúvida um marco importante, tanto pelo caráter de ineditismo no estado como por seu espírito agregador, reunindo o que talvez fosse a nata da música popular paraibana na época. Para Jaldes Meneses, é por volta desse período que o Jaguaribe Carne ingressa numa fase mais politizada: “Isso não quer dizer que não houvesse um mal estar em

51 Conforme Talita Nascimento (2015), os estudantes da UFPB foram responsáveis pela criação de alguns jornais na década de 1970: dentre estes, destacam-se o *Gênese*, o *Bocão* (criado por estudantes de comunicação com a finalidade de analisar o jornalismo na Paraíba) e *O Berro*, organizado por estudantes de jornalismo da UFPB.

52 O Caderno de Poesia Marginal era uma espécie de livreto reunindo as manifestações poéticas de estudantes da UFPB. Tendo a capa feita com “papel de embrulhar carne” e os poemas impressos em um mimeógrafo, essa publicação ia na esteira de influência do movimento da “Poesia Marginal”, que expressava a sua insatisfação diante das limitações da poesia feita no país (NASCIMENTO, 2015).

relação à ditadura. Eu não acredito que essa contestação em 74, 75 fosse sistemática (...). O projeto era mais atuar como um grupo de vanguarda cultural. Claro que, depois, se politizou” (MENESES, 2014). Outro dado importante dessa segunda metade da década de 1970 é o início da explosão da música popular nordestina, no interior da qual a Paraíba ocupa um lugar significativo: Zé Ramalho lança o seu primeiro *LP* homônimo no ano de 1978; Cátia de França (com *Vinte Palavras Girando ao Redor do Sol*) e Elba Ramalho (com *Ave de Prata*) debutariam no ano seguinte,⁵³ dando início a uma trajetória que, aliando sucesso comercial e reconhecimento de público e crítica (muito maiores nos casos de Zé e Elba que no de Cátia, por razões diversas), consolidaria os seus nomes na história da música popular brasileira.

À política de “abertura” iniciada oficialmente pelo presidente João Batista Figueiredo em fins da década de 1970 se somaria uma crescente mobilização popular, na qual a organização e a aliança de diversos setores da sociedade civil viria a desempenhar um papel fundamental no processo de restabelecimento da democracia no Brasil. É nesse contexto que as ações de guerrilha cultural empreendidas pelo Jaguaribe Carne passam a ser desenvolvidas, as quais merecem um maior aprofundamento.

2.2 Fome de cidadania: arte, cultura e política nas ruas

O final da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980 assinalam no Brasil o período da chamada “abertura” política, cujo início formal se dá no governo do presidente Figueiredo. Conforme Maria Helena M. Alves (2005, p. 273), a política de “abertura” compreendia uma série de fases de liberalização, planejadas e cuidadosamente controladas pelos estrategistas políticos do Estado”. Uma das ideias dos militares era abrir um espaço político capaz de envolver a oposição de elite, na expectativa de obter maior estabilidade e apoio para o Estado de Segurança Nacional. Ao mesmo tempo, definiam-se os parâmetros da “democracia forte” de maneira a restringir a participação de setores da população até então marginalizados e possibilitar que o Estado estabelecesse qual era a posição “aceitável” e qual era a “intolerável”. A repressão sobre os grupos ligados a movimentos sociais de trabalhadores e camponeses (fossem esses grupos seculares ou vinculados à Igreja) se deu de maneira constante e sistemática; já os setores considerados insuficientemente organizados

⁵³ Informações consultadas no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 20 mai. 2015.

para caracterizar “antagonismo” ou “pressão” tiveram a oportunidade de se reorganizar e de participar das decisões do governo. Assim funcionava, em síntese, a “política de 'mão estendida'” do General Figueiredo.

Fica evidente, portanto, que a “abertura” política não significava que a ditadura havia baixado a guarda ou entregue os pontos por completo. Conforme salienta Marcos Napolitano, “o governo militar tinha uma mão estendida em conciliação, mas a outra estava perto da arma, para qualquer eventualidade”. No entanto, é inegável que “o regime e a sociedade entravam em uma nova fase política, na qual a democracia 'ainda não era', mas a ditadura 'já não era mais tão ameaçadora...’” (NAPOLITANO, 2015, p. 281). Além da chamada “elite da oposição” - formada por entidades como a CNBB, a OAB, a ABI e os grupos organizados no MDB – responsável por ampliar o espaço político, questionar a legitimidade que o Estado de Segurança Nacional buscava imputar-se e bloquear as tentativas de reinstauração de medidas coercitivas, o período da “abertura” notabilizou-se pela emergência de um movimento popular “configurado na aliança entre as comunidades de base ligadas à Igreja, os grupos associativos seculares e o novo movimento sindical, tanto do campo quanto das áreas urbanas” (ALVES, 2005, p. 274). A revogação do AI-5 em fins de 1978 ampliou as possibilidades legais de organização dos movimentos de base, os quais contribuiriam de forma crucial para o processo político então em curso no país. Dentre esses movimentos de base, penso que é interessante direcionar um olhar mais atento para as organizações de base seculares, cuja conexão com as ações guerrilheiras do Jaguaribe Carne, como veremos mais adiante, é explícita.

De acordo com Alves (2005, p. 274-275), as organizações de base seculares “são associações cívicas, independentes do Estado em financiamento e administração”. Apresentando-se sob nomes variados – associações de moradores de bairros, sociedades, associações de amigos de bairro, associações comunitárias, entre outros –, esses movimentos de bairros cresceram de forma vertiginosa durante o período de liberalização dos governos Geisel e Figueiredo. Com a atuação dos grupos da oposição de elite obstaculando a ação repressiva do Estado, as organizações de base multiplicaram-se de tal modo que, em 1980, havia uma média de uma nova associação de moradores surgindo por semana em estados brasileiros das mais diversas regiões, especialmente nos bairros pobres das periferias urbanas. Sobre a organização e os principais objetivos dessas associações, a autora afirma:

As associações de moradores e favelados mobilizam a população para atividades de pressão política. (...) Sua rápida expansão, assim como suas exigências cada vez mais agressivas de participação social, política e econômica nas decisões governamentais (em nível local, estadual e federal), derivam diretamente da enorme disparidade na distribuição da renda e da alta taxa de exploração da população trabalhadora que se concentra nas favelas ou nas zonas de pobreza das periferias urbanas. Finalmente, as associações de moradores e favelados tendem a formar organismos centrais de coordenação, sob a forma de federações ou confederações. Estas associam as entidades em nível municipal, estadual e regional, propiciando a formação de movimentos sociais de base que pressionam por melhorias específicas de interesse comunitário (congelamento de preços de alimentos, acesso legal a terras urbanas, melhoria de instalações sanitárias e de esgotos, creches, educação, etc.) (ALVES, 2005, p. 276).

Desse modo, o que se observa é que as associações de moradores priorizam o trabalho de mobilização da comunidade, visando à obtenção de melhorias no bairro. Problemas relacionados à moradia, esgotos, coleta de lixo, pavimentação de ruas, entre outros, são encarados como uma responsabilidade das estruturas governamentais, cabendo às associações a tarefa de pressionar as autoridades locais e estaduais para resolução desses problemas. As técnicas empregadas para fazer pressão são as mais diversas: reuniões, comícios, assembleias, petições, marchas em direção ao prédio da prefeitura, ocupação de sedes administrativas e (em casos mais extremos) barricadas de rua, mantidas até o atendimento das reivindicações. Há também, no interior dessas organizações, projetos coletivos de ajuda mútua, mobilizando todo o bairro para a criação de centros comunitários, postos de saúde, creches, cineclubes e clubes de mães, além da organização de cursos e atividades recreativas – são os chamados mutirões, ações nas quais o trabalho coletivo da comunidade é o grande responsável pela realização das tarefas (ALVES, 2005, p. 277-278).

Ao empreender ações autodefinidas como “guerrilha cultural”, o Jaguaribe Carne muitas vezes se aproximou ou dialogou diretamente com o trabalho desenvolvido pelas associações de moradores. Um dos motivos centrais dessa aproximação é a importância atribuída por Pedro Osmar à ideia de *descentralização cultural*, termo que geralmente aparece em seus depoimentos e escritos, ao lado de outros como *popularização*, *democratização* e *socialização*. Em sua visão, a centralização – seja de arte, cultura, conhecimento ou qualquer outro artigo de valor – é sempre nociva, posto que restringe o acesso de um maior número de pessoas a determinados bens e perpetua um elitismo que em nada contribui para a transformação da realidade sociocultural vigente. No caso específico de João Pessoa, Pedro

entendia (e ainda entende) que o acesso à arte e à cultura na cidade poderia ser democratizado através da criação e execução de projetos que se estendessem aos mais variados bairros, ou seja, da implementação de iniciativas de descentralização cultural. Por que, por exemplo, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, “um equipamento cultural de reconhecida qualidade” com quase setenta anos de atuação,⁵⁴ deve manter a sua “costumeira atuação de 'elite' para pequenas plateias do Cine Banguê do Espaço Cultural (ou em eventos igualmente 'elitistas' e fechados como o aniversário da sogra do governador (...))”, ao invés de promover uma reformulação em seu repertório – abrangendo novas linguagens, tais como as músicas contemporânea, popular, folclórica e experimental – e realizar concertos permanentes em vários bairros e localidades da capital (OSMAR, 2005, p. 15-16)? As chamadas “ações guerrilheiras de cultura” vêm justamente para tentar preencher tais lacunas e inverter essa lógica, tendo o bairro como *locus* privilegiado dessas ações.⁵⁵ Creio que a fala a seguir sintetiza bem a ideia de “guerrilha cultural” proposta pelo grupo:

Essa expressão 'Guerrilha Cultural' vem dos concretistas de São Paulo, do Décio Pignatari, que falou da 'guerrilha artística' do grupo (...) eu me interessei por isso e cunhei então a expressão 'ação guerrilheira de cultura' para definir o trabalho de base que iniciamos nos bairros da Grande João Pessoa (...) final dos anos 70, começo dos anos 80 (...) com uma turma boa que foi se formando nas apresentações que fazíamos nas comunidades (...) e deste projeto/processo vai nascendo o alicerce de nossas atuações: Musiclube da Paraíba, Projeto Fala Bairros, o Movimento dos Escritores Independentes (...) e tudo isso vem fundamentando a cena da arte paraibana dos anos 80 em diante, até a atualidade (OSMAR, 2014).

No depoimento transcrito acima, o próprio Pedro Osmar utiliza a expressão “trabalho de base”, numa clara aproximação com a proposta desenvolvida pelas associações de moradores. É possível perceber também que, historicamente, o surgimento das “ações guerrilheiras de cultura” coincide com o período de emergência dos movimentos de base no Brasil, o que nos permite inserir a guerrilha cultural no amplo contexto de crescente

54 Conforme Pedro Osmar (2005, p. 15), a Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB) foi criada no dia 04 de novembro de 1945, por iniciativa da Sociedade de Cultura Musical da Paraíba e tendo por inspiração a Orquestra Sinfônica de Pernambuco.

55 Sobre as ações guerrilheiras desenvolvidas nos bairros, é válido ressaltar que, na João Pessoa de fins da década de 1970 e meados da década de 1980, o processo de deslocamento das elites para os bairros formados nas proximidades das praias urbanas (Tambaú, Cabo Branco, Manaíra) já havia se iniciado, cabendo aos bairros mais antigos da cidade, situados principalmente na região do entorno do Centro (Varadouro, Tambiá, Roger, Jaguaribe, Cruz das Armas, Torre) exercer uma espécie de “resistência cultural” através de atividades diversas, tais como festas populares, agremiações carnavalescas, quadrilhas juninas, entre outras.

mobilização popular existente na época. Em um determinado momento, inclusive, as iniciativas empreendidas pelo Fala Jaguaribe Carne chegaram a se confundir com o trabalho das associações comunitárias, conforme atesta o seguinte depoimento de Adeildo Vieira a respeito do Fala Jaguaribe:

Chegou um momento em que o Fala Jaguaribe virou um embrião da associação de moradores. (...) a gente tinha reuniões semanais e tinha atividades (...). E a coisa cresceu a tal ponto que a gente criou o embrião da AMAJA. O Fala Jaguaribe se tornou AMAJA – Associação dos Moradores e Amigos de Jaguaribe. (...) Repara mesmo como era engraçado esse negócio: AMAJA foi uma iniciativa política do GABAJA, que era o Grupo de Amigos do Bairro de Jaguaribe. (...) se entendia que, para promover o bem-estar de Jaguaribe, não dependia só dos moradores de Jaguaribe. (...) O pessoal do Fala Bairros eram amigos de Jaguaribe. Então, o GABAJA (...) através de reuniões do Fala (...) criou a AMAJA. Nós chegamos a fazer assembleia de fundação da AMAJA, (...) as primeiras reuniões, (...) ata, foto (VIEIRA, 2014).

Os depoimentos de Adeildo Vieira (2014), Pedro Osmar (2005), Paulo Ró (2014), entre outros, permitem afirmar que as ações desenvolvidas pelo Fala Bairros – e, em particular, pelo Fala Jaguaribe, frente pioneira e mais consolidada do projeto – acabavam por englobar muitas das questões discutidas pelas associações de moradores: a elaboração de murais denunciando os problemas com o transporte coletivo, a confecção de um jornal para veicular reivindicações dos moradores do bairro (ruas a serem asfaltadas, creches e escolas a serem construídas ou reformadas, etc.), entre outras iniciativas, denotam a nítida semelhança existente. Há também diferenças consideráveis: enquanto as associações de moradores parecem dotadas de um espírito mais pragmático – a mobilização da comunidade para atividades de pressão política, tendo como objetivo primário a obtenção de melhorias no bairro –, as “ações guerrilheiras de cultura” apostam em elementos de caráter mais simbólico: a arte e a cultura, entendidos como vetores de desenvolvimento e de transformação dos indivíduos. Em *Musicália*, não são raros os momentos em que Pedro Osmar faz duras críticas ao que ele chama de uma arte “alienadora” e “industrial”, “(...) utilizada como ferradura, domesticação (...) e afirmação de compromisso com o poder da corte imperial (...)” (OSMAR, 2005, p. 8). Sua concepção artística pode ser compreendida a partir de dois pontos básicos: a vinculação com um compromisso político (a arte como um projeto permanente de intervenção política) e a utilização das linguagens artísticas enquanto ferramentas educativas

(a ideia da “arte para educar, educar para transformar”). É possível identificar a recorrência desses pontos ao longo de toda a trajetória do Jaguaribe Carne, qualquer que seja a frente de atuação observada.

A forma como Pedro Osmar concebe a ideia de cultura parece se aproximar da tradição dos Estudos Culturais,⁵⁶ particularmente das contribuições de um dos mais notáveis autores vinculados a este campo: Raymond Williams. Rompendo com uma tradição que costumava pensar a cultura de forma mais homogênea e linear,⁵⁷ este escritor e crítico literário galês instituiu uma dimensão de conflitos e embates sociais ao campo cultural. Suas primeiras reflexões no sentido da busca de um novo conceito de cultura se encontram em *Cultura e Sociedade* (1958), obra que se dedica a compreender como o termo cultura vai se constituindo e adquirindo novos significados. Para Williams, longe de se configurar como algo extraordinário, um privilégio de seres “superiores” e “iluminados”, a cultura é algo comum, usual, posto que se faz presente em toda sociedade e em toda mente. De modo semelhante a outros autores do século passado, Williams

56 De acordo com Ana Carolina D. Escosteguy (2006), este campo de estudos tem sua origem na Inglaterra do pós-guerra, mais precisamente na Universidade de Birmingham, a partir da fundação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), em 1964, por Richard Hoggart. Este último, ao lado de Raymond Williams e E. P. Thompson (além de Stuart Hall, que, embora não integre o grupo fundador, tem a sua importância para o campo devidamente reconhecida), forma o grupo dos chamados “pais fundadores” dos Estudos Culturais britânicos, responsável pela publicação de textos essenciais para a configuração de uma nova maneira de pensar as relações entre história, cultura e sociedade. Embora divergentes em alguns pontos, estes autores convergem para uma perspectiva que privilegia “a produção ativa da cultura”, ampliando o seu conceito de forma significativa: a cultura passa a ser compreendida enquanto elemento heterogêneo e mutável, assumindo diferentes formas em diferentes conjunturas ou realidades sócio-históricas; as práticas culturais passam a ser analisadas “simultaneamente como formas materiais e simbólicas”, o que, por sua vez, situa a criação cultural no espaço econômico e social; “privilegia-se um caráter ‘relacional’ entre instâncias diferentes”, negando-se assim qualquer determinismo na “relação do cultural com o econômico, o político e as instâncias ideológicas” (CARVALHO, 2002, p. 172); há ainda “a insistência em que o estudo da cultura não poderia ser confinado a uma disciplina única, mas era necessariamente inter, ou mesmo anti, disciplinar” (SCHARWZ *apud* ESCOSTEGUY, 2006, p. 5). Embora não se constituam como uma disciplina propriamente dita, os Estudos Culturais, especialmente a partir dos anos 1980, extrapolaram o seu território de origem e se constituíram como importante campo de estudos em outros países e regiões, a exemplo da América Latina, onde se destacam as contribuições de autores como Néstor García Canclini e Jesus Martín-Barbero.

57 Ao longo da história, o termo cultura assumiu diversos significados, indo desde a ideia de cultivo ou “cultura de alguma coisa”, passando pela associação ao termo “civilização” e chegando até a de referente a um processo de desenvolvimento “íntimo”, vinculado às artes, religião, instituições, práticas e valores distintos. É contra esta última concepção de cultura, preponderante até meados do século XX, que um grupo de intelectuais britânicos se insurge, buscando reformular o conceito de modo a compreender as transformações em curso na Europa do pós-guerra. Para uma melhor compreensão das transformações no significado deste conceito e da configuração do movimento britânico conhecido como *New Left* (Nova Esquerda), ver LIMA, Raquel Sousa. O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das ideias de materialismo cultural e experiência. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/edic_passadas/V8/artigo02.htm>. Acesso em: 30 mai. 2015.

(...) usa o termo cultura como 'prática social' e 'produção cultural', ambos entendidos como 'sistema de significações', o que ampliou o escopo de interpretação do termo, pois cultura passou a incluir toda e qualquer 'prática significativa', contemplando três dimensões antes desagregadas: cultura como 'modo de vida global', como 'sistema de significações' e como 'atividades artísticas e intelectuais'. Cultura não exclui uma dessas dimensões, mas as agrega, as conjuga, pois tanto as vidas ordinárias, quanto à produção artística, literária e poética são culturais porque carregam em si significados e valores formulados no coletivo, nas interações humanas (ARAÚJO, 2004, p. 4).

Desse modo, é possível afirmar que não há um conceito único ou uma hegemonia do conceito de cultura em Williams. Para ele, cultura não se trata do cultivo da erudição, tampouco de um “estado mental” ou um “processo de desenvolvimento”; trata-se de uma experiência ordinária que produz a realidade, *um modo geral de vida* que não deve ser tomado como um mundo em separado, posto que é algo que “articula instituições, imiscui-se na política, faz girar capital, promove valores e contesta outros valores, enfim, faz parte da vida cotidiana e participa da vida de todos nós” (ARAÚJO, 2004, p. 6). A despeito da exposição resumida e das possíveis distinções existentes, me arrisco a apontar uma aproximação entre a concepção de cultura assumida por Raymond Williams – onde esta é vista como algo comum, que está em toda parte e também como um espaço permeado por conflitos e embates sociais – e as ideias defendidas por Pedro Osmar. Afinal, para o cofundador do Jaguaribe Carne, a arte e a cultura não devem ser apenas meras formas de entretenimento, muito pelo contrário; tratam-se de duas importantes ferramentas, dotadas de um potencial pedagógico, emancipador, revolucionário. Este parece ser o cerne da “guerrilha cultural”. Tanto para o autor britânico como para o artista paraibano, é fundamental não encarar a cultura como uma esfera separada do social, mas como um território de lutas e disputas políticas e sociais. Ambos demonstram compartilhar da crença na possibilidade de transformação social através da cultura – o que evidencia, portanto, a posição central que esta ocupa nas inúmeras “ações guerrilheiras” a serem travadas na vida cotidiana.

Se pensarmos em termos de agitação cultural e de produção nas mais diversas linguagens artísticas, é inegável que a música ocupa um lugar de destaque na guerrilha cultural empreendida pelo grupo. Ainda na segunda metade dos anos 1970, houve a Coletiva de Música da Paraíba, primeira mostra de música do estado após a “era dos festivais” (porém despida do caráter competitivo destes). Além de reunir grande parte dos músicos, cantores e

compositores egressos dos Festivais locais, as noites de shows coletivos no Teatro Santa Rosa foram fundamentais para a organização, no começo da década de 1980, do Musiclube da Paraíba. Com a criação desta entidade, conforme discutido no capítulo anterior, buscava-se não apenas a realização de espetáculos musicais com os artistas que a compunham, mas também a promoção de debates que contribuíssem para uma melhor formação cultural e política dos músicos – um aspecto apontado como essencial por Pedro Osmar, uma vez que poderia ajudar a romper com o conformismo e imobilismo que ele considera típicos da categoria:

O que fazer para mudar um pouco esse clima de Ordem dos Músicos como delegacia de polícia? Eis a questão e eis o nosso desafio maior. O próprio músico em sua formação técnica assume esse tipo de identidade meio policial, meio burocrata e bastante alienado dos compromissos da categoria com as mudanças estruturais do país e até mesmo com relação ao destino cultural, político e não apenas técnico, de sua formação profissional. E realmente é um problema de formação misturado com uma forte dose de comodismo e conformismo com que se vive a profissão de músico no país (OSMAR, 2005, p. 30).

Tendo tornado-se membro da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) em 1977, Pedro Osmar emprestou sua postura irrequieta e combativa à luta pela construção de uma entidade com perfil diferente na Paraíba, que se notabilizasse não pela burocracia e truculência, mas por um maior diálogo e abertura aos músicos. O próprio Musiclube, em eventos como as Semanas do Músico, buscava discutir os caminhos da Ordem no estado, então presidida de maneira “desastrosa” (uma das expressões mais suaves utilizadas por Pedro para fazer referência a esta gestão) por Cícero Caetano. Um momento-chave dessa “ação guerrilheira” foi a luta pela reativação – e renovação política, principalmente – do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado da Paraíba, praticamente inexistente até o início da década de 1990.⁵⁸ Formou-se uma comissão pró-sindicato, de composição bastante diversa – formada por músicos da noite, da Orquestra Sinfônica da Paraíba, membros do Musiclube e professores do Departamento de Música da UFPB, entre outros – e disposta a “criar alternativas que

58 De acordo com Pedro Osmar (2005, p. 29-40), a pressão pública via imprensa obrigou Cícero Caetano a convocar eleições para o Sindicato dos Músicos em 1992, fato que não ocorria há algumas décadas. Porém, alegando irregularidades nos registros da maioria dos músicos que compunham a chapa candidata às eleições do sindicato, Cícero Caetano conseguiu impugná-la, concorrer em chapa única e assumir simultaneamente a presidência da Ordem e do Sindicato dos Músicos da Paraíba. Apenas depois de viagens à Brasília e denúncias ao Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil (do qual Caetano também fazia parte) é que a sua presidência sofreria uma intervenção definitiva, terminando com o seu afastamento do cargo.

viabilizassem a criação e o fortalecimento de um sindicato livre, autônomo e independente para lutar em defesa dos músicos nas suas reivindicações profissionais mais legítimas” (OSMAR, 2005, p. 39). Pedro Osmar foi ainda o responsável por redigir uma espécie de manifesto dessa comissão, intitulado “O músico quer o Sindicato?”. Nele, destacava a importância de um trabalho de mobilização da categoria, que através da organização poderia defender os seus interesses e lutar por melhores condições de trabalho. Embora – com a impugnação da chapa e a consequente impossibilidade de concorrer às eleições em 1992 – o objetivo central da comissão não tenha sido alcançado, a movimentação promovida serviu para tirar da inércia uma parcela considerável de músicos, “uma categoria ainda tão infantil politicamente e tão frágil culturalmente” (OSMAR, 2005, p. 29).

As ações de guerrilha cultural através da música seguiriam pela década de 1980, principalmente através das atividades organizadas pelo Musiclube. Além da promoção de shows musicais e de debates envolvendo a classe artística local, a entidade pensava em outras formas de intervenção na realidade sociocultural da cidade de João Pessoa. Um bom exemplo é o da coletiva “Lá vem a moçada”, espécie de caravana formada por membros do Musiclube que percorreu vários bairros da capital paraibana, levando arte e cultura às pessoas normalmente desassistidas pelo Estado nos mais diversos âmbitos e atuando na perspectiva da descentralização cultural e do engajamento do fazer artístico defendidos pelo Jaguaribe Carne.

Em edição de 6 de abril de 1986, o jornal *A União* publica uma matéria a respeito da instalação de “Casas Populares de Cultura” nos bairros de João Pessoa, proposta feita pelo Jaguaribe Carne a partir da ideia de realização de uma “Caravana Cultural”. A ideia desta é bem semelhante à de “Lá vem a moçada”: percorrer diversos bairros e cidades-satélites da capital paraibana, contando com o apoio de entidades, indivíduos ou grupos independentes “que usam a expressão artística como meio de educação” para ocupar “todos os espaços culturais disponíveis nos sindicatos, escolas, associações de moradores, fábricas, quintais e garagens” e levar arte, cultura e lazer à população. A culminância da Caravana seria justamente a instalação das tais Casas Populares de Cultura, “a fim de que a educação política do trabalhador seja fortalecida, dotando-o de uma consciência crítica necessária à sua integração e harmonia com as lutas populares ora em fase de aprofundamento”. O texto da matéria ainda conclama, a pedido dos integrantes do Jaguaribe Carne, que mais entidades, grupos ou pessoas se manifestem a respeito da ideia, trazendo sugestões e principalmente se

dispondo a colaborar com a sua realização – ou seja, o grupo em nenhum momento impõe um formato pronto a ser implantado, mas convoca à construção coletiva do projeto (num modelo de trabalho colaborativo que também se observa no terreno da produção musical). “Sem muito intelectualismo” e com grande sede de intervenção, os membros do Jaguaribe Carne sustentam a centralidade do apoio advindo das diversas instituições e entidades ligadas aos bairros, e reafirmam a sua crença na força do trabalho em equipe: “a ocupação dos espaços culturais na cidade de João Pessoa é uma necessidade que pode ser resolvida com o trabalho de mutirão entre vários segmentos”, tais como o Musiclube, a Federação Paraibana de Teatro Amador, a Academia Paraibana de Poesia, o Movimento dos Escritores Independentes, o Núcleo de Documentação Cinematográfica da UFPB, a Escola de Teatro Piollin, entre outros.⁵⁹

A despeito de algumas iniciativas culturais promovidas por instituições como UFPB, CEFET, UNIPÊ,⁶⁰ SESC e grêmios estudantis escolares, a cidade de João Pessoa enfrentava então uma carência de políticas culturais dotadas de alguma consistência e continuidade. No início dos anos 1980, os festivais de música já eram escassos, o que acentua a importância dos eventos e projetos realizados pelo Musiclube. Para o cantor e compositor Milton Dornellas, essa entidade tinha como objetivo

reunir um grupo não só para discutir estética musical, mas aquele momento político que nós vivíamos. Então nós conversávamos, colocávamos a cultura na pauta política. A música na pauta política e a cultura de maneira geral, porque sempre havia uma reivindicação. Sempre houve uma reivindicação do movimento cultural de políticas públicas pra cultura, profissionalização, intercâmbio, mercado de trabalho, tudo isso era pautado nas reuniões que realizávamos (DORNELLAS *apud* SEVERO, 2013, p. 118).

A julgar pelas falas não apenas de Pedro Osmar, mas também de outros membros e “agregados” do Jaguaribe Carne, percebe-se que a guerrilha cultural traz consigo uma espécie de teimosia, uma crença inabalável num conjunto de ações (a grande maioria de pequeno impacto) que insiste em seguir na contramão do que é proposto pela indústria cultural (aqui entendida no sentido adorniano do termo, como aquela responsável por uma produção artística de qualidade no mínimo duvidosa e prioritariamente voltada ao lucro). Conforme afirmei no capítulo anterior, ao me referir aos shows e apresentações feitas pelo grupo, o lucro

59 *A União*, edição de 6 de abril de 1986.

60 Centro Universitário de João Pessoa.

financeiro é quase sempre um dado de menor importância – os ganhos obtidos no sentido da descentralização e da socialização cultural são muito mais relevantes nesse contexto. Não dispor de uma infraestrutura física ou de um aparato técnico adequados para a realização de seus projetos, bem como a ausência de políticas de fomento à cultura nunca foram fatores de impedimento para esses artistas, cujo foco nos avanços formativos, reflexivos e transformadores da população pessoense é elemento central na compreensão de suas ações. Para eles, como toda e qualquer guerrilha que se preze, a cultural exige disposição, paciência e persistência para atingir seus objetivos – e seus ideais, ao contrário do que possa parecer, permanecem vivos. Para Paulo Ró, a sua mudança de João Pessoa para Lucena⁶¹ no começo dos anos 1990 já foi, por si só, um ato guerrilheiro:

Os caras diziam assim: 'Mas rapaz! Tu é doido, é? [riso] Tu vai sair de João Pessoa, tu tem o teu trabalho aqui, uma pessoa que tem um reconhecimento na cidade, vai morar em Lucena?' (...) [Em 1992, Lucena] era uma prainha do litoral! (...) 'Como é que tu vai fazer, tu vai fazer o quê?' Eu disse: 'Rapaz... lá tem um trabalho cultural para ser feito. (...) Tem um grupo de cultura popular, tem os grupos da cidade e a gente vai lá pra tentar mexer nesse negócio!'. Hoje, a gente faz esse trabalho saindo de Lucena para ir para Lagoa de Praia, que é um lugarzinho que fica ali em Rio Tinto (...) a gente sai daqui pra Lagoa de Praia fazer lapinhas, para fazer reunião com o pessoal, oficinas de meio ambiente, a gente faz show lá... liga o microfone e vai com o violão... quer dizer, a gente continua fazendo isso, esse trabalho de guerrilha cultural. Não é fácil não! Tudo que a gente faz é pago com o dinheiro da gente. Pega o dinheiro da gente e vai, aluga um carro, vai pra lá. (...) Então, a guerrilha cultural é simplesmente isso. É o trabalho que precisa ser feito por alguém. E as pessoas hoje em dia só querem a facilidade (RÓ, 2014).

Porém, a despeito das dificuldades relatadas, ele afirma que

ainda existem pessoas que estão nessa guerrilha. (...) Na cultura popular, existem muitos guerrilheiros. (...) Porque a gente vê que tem coisas que estão sendo feitas, que são estranhas... não é que são estranhas – são estranhas *ao mercado* – e que estão sendo feitas, né? (...) De vez em quando você vê, 'Não, tem um camarada lá, não sei aonde...'. É um louco, é um doido! [riso] É um doido que tá fazendo um negócio desse de guerrilha. (...) É trabalho de formiguinha: você vai por aqui, por ali, vai abrindo caminho, até... (...) (RÓ, 2014).

A postura anti *establishment* inerente às ações de guerrilha cultural é sublinhada pelo

61 Pequena cidade localizada no litoral norte da Paraíba, cuja distância para a capital do estado é de aproximadamente quarenta quilômetros.

jornalista Walter Galvão, para quem a funcionalidade imediata desse trabalho era

dar vazão a uma militância e reunir uma determinada geração e um determinado grupo de artistas em torno da ideia de que era possível sim se articular, na perspectiva de confrontar determinadas expectativas com relação à arte e afrontar determinadas expectativas e práticas de linguagem tidas como as mais adequadas para a fruição artística, a sociabilidade, a conformação de uma consciência social, a partir dos artefatos estéticos e artísticos que a sociedade produz (GALVÃO, 2014).

Uma síntese poderosa da ideia de guerrilha cultural é apresentada por Adeildo Vieira. Em seu depoimento, ele deixa claro as motivações para tais ações guerrilheiras, aponta alguns dos principais “inimigos” existentes e sustenta a permanência desse espírito combativo no setor artístico-cultural paraibano:

Eu acho que o termo 'guerrilha cultural' nasceu daquela necessidade de pegar nas armas, entendeu? As armas culturais. Para se contrapor a uma realidade que vem nos prender, nos calar e nos fazer desistir. Então, quais são as armas? As armas da palavra, as armas do pensamento, as armas da articulação, da união, do agrupamento. Então, quando se pensa em guerrilha, você pressupõe que existe um inimigo contra o qual você tem que se insurgir, não é? Então, esse termo 'guerrilha' nunca vai estar desatualizado, bicho. Porque a realidade continua atingindo as pessoas, tentando fazê-las desistir dos seus intentos, quando esses intentos são nobres. A realidade tende a apoiar as coisas do mercado, cujo princípio básico é ganhar dinheiro, não interessa com o quê (...). E o pior não é nada! As instituições de cultura, estatais, ou mesmo a iniciativa privada, elas são reféns desse mercado. (...) Então (...) tem umas coisas a serem questionadas (...). Quem faz isso? Há setores do universo cultural daqui que fazem. (...) A guerrilha continua muito forte porque a realidade continua, como dizem, atravancando o progresso das ideias. Esta guerrilha (...) continua praticada, é isso que eu acho (VIEIRA, 2014).

Ao se referir aos “setores do universo cultural” paraibano que fazem o questionamento dessas iniciativas voltadas quase que exclusivamente “ao mercado”, Adeildo Vieira faz menção a intervenções individuais de artistas como Pádua Belmont (integrante do Musiclube, falecido na semana da realização da entrevista e dedicado à produção de discos e livros, segundo Adeildo, até os seus últimos dias de vida), bem como a movimentos (Varadouro

Cultural)⁶² e associações culturais (Balaio Nordeste)⁶³ da cidade de João Pessoa. Ainda conforme Vieira (2014), a realidade dos “guerrilheiros culturais” do século XXI difere consideravelmente da encontrada por ele e seus companheiros na década de 1980: “na nossa época, a gente ia fazer show, não tinha som, a gente fazia com uma caixinha de som. Um microfone com um violão na boca do violão, dando microfonia (...)”. Hoje, além do acesso a melhores recursos técnicos ter sido facilitado, “esses garotos [refere-se ao Varadouro Cultural, formado majoritariamente por jovens] já saíram do campo do empírico e já fazem cursos de produção, cursos de gestão, para entender melhor a realidade e interferir melhor nela” (VIEIRA, 2014).

No início desse século, o Jaguaribe Carne e seus “agregados” tiveram uma grande oportunidade de ampliar o impacto de suas ideias e ações guerrilheiras: a eleição de Ricardo Coutinho para a prefeitura de João Pessoa⁶⁴ resultou no convite para que muitos dos artistas envolvidos com projetos como o Fala Bairros e o Musiclube integrassem a equipe responsável pela gestão da Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope). Pesou bastante nesse convite o fato de Coutinho, nas palavras de Paulo Ró (2014), “ser um cara do movimento”, morador de Jaguaribe e que acompanhava de perto toda a movimentação promovida por esses agentes. Segundo Milton Dornellas, diretor-executivo da Funjope na época, muito do que foi discutido em João Pessoa nas últimas décadas a respeito de políticas públicas para a cultura foi implantado através da gestão pública municipal a partir de 2005:

Conseguimos implementar uma política cultural dentro dos moldes que a gente imaginava, que a gente vinha propondo há muito tempo, com as suas adaptações, lógico. Com as limitações que o poder público tem (...). Conseguimos implementar uma lógica diferenciada (...) em sintonia com as pautas nacionais (...) criação de sistemas, implantação de conselhos, democratização dos espaços ampliando a participação das pessoas, descentralizando as ações levando para os bairros, publicações literárias, gravações de discos. Nós fizemos muitas coisas. (...) a experiência nos últimos 30 anos com Pedro Osmar e Paulo Ró foi bastante rica

62 De acordo com descrição presente em seu perfil no Facebook, o Varadouro Cultural é definido como um “território criativo localizado em João Pessoa (PB), que conecta iniciativas culturais atuantes nos bairros Varadouro, Centro, Róger e Porto do Capim”. A organização do movimento se dá através de uma rede de espaços e agentes culturais, tais como o Coletivo Mundo, Centro Cultural Piollin, Vila do Porto, Casa de Musicultura, Pogo Pub, Ateliê Multicultural Elionai Gomes, entre outros.

63 Localizada no bairro do Varadouro, esta associação cultural é voltada principalmente para a promoção de eventos culturais e/ou educacionais relacionados à valorização, preservação e divulgação da cultura nordestina.

64 Ricardo Vieira Coutinho foi eleito prefeito de João Pessoa pelo PSB em 2004, sendo reeleito em 2008. É atualmente o governador da Paraíba, cargo para qual foi reeleito em 2014.

(DORNELLAS *apud* SEVERO, 2013, p. 123).

Conforme salientado anteriormente, foram as ideias e experiências desses artistas e agentes culturais com as chamadas “ações guerrilheiras de cultura” que acabaram por nortear a sua atuação dentro do poder institucionalizado: projetos como “Circuito Cultural das Praças”, “Cine Volante” e “Oficinas Culturais nos Bairros” refletiam de forma coerente os ideais de descentralização e socialização defendidos pelo Jaguaribe Carne. Para Walter Galvão, que teve a oportunidade de trabalhar por algum tempo com Paulo Ró na Funjope, embora o trabalho desempenhado dentro do Estado possa significar, nesse caso específico, “uma espécie de capturação de uma trajetória de radicalização, porque você deixa de estar de fora e criticando a máquina” para “agir por dentro” – o que impede, entre outras coisas, um rompimento efetivo com a estrutura burocrática –, a ocupação de espaços “para o protagonismo da arte”, fazendo dela “parte de uma atividade (...) para uma pedagogia participativa” é indiscutivelmente benéfica, não constituindo, em sua visão, uma quebra de militância (GALVÃO, 2014).

Os fundadores do Jaguaribe Carne, por sua vez, também enxergam essas experiências nas gestões municipal e estadual⁶⁵ de forma bastante positiva, a despeito das dificuldades enfrentadas. De acordo com Paulo Ró (2014), o principal obstáculo sempre foi a burocracia – ele cita os empecilhos existentes na contratação de artistas locais, muitos dos quais são desprovidos de uma comprovação curricular necessária para firmar um contrato junto ao governo. Contudo, endossa a importância das ações descentralizadoras que foram realizadas:

(...) a gente levou nesse período do Circuito das Praças, acho que eram dezesseis praças, cara! Dezesseis bairros, que você levava atividade de cultura popular, de teatro, de música, de circo, de poesia... Pô, não existia coisa mais importante do que isso não. Que é exatamente o trabalho que a gente sempre quis fazer, só que não tinha condição. Então eu acho que foi muito importante pra gente esse trabalho dentro da Fundação por causa disso (...) levar Hermeto Pascoal pro povo, ó, lá na Música do Mundo!⁶⁶ (...) Naná Vasconcelos tocando na praia (...) lotada de gente (...). Cena de

65 Ao ser eleito governador da Paraíba, Ricardo Coutinho optou por uma continuidade em termos de política cultural, mantendo em sua equipe de governo nomes vinculados ao Jaguaribe Carne. Além de Pedro e Paulo, um nome de destaque seria o de Chico César, nomeado Secretário de Cultura do Estado em 2011 (ele ocupou o cargo até o final de 2014).

66 Um dos projetos culturais implementados durante a gestão de Ricardo Coutinho como prefeito de João Pessoa. Tratava-se de um festival de música, voltado prioritariamente para o universo da música instrumental e da cultura popular, realizado no Busto de Tamandaré durante alguns dias do mês de dezembro. O festival trouxe grandes atrações nacionais e internacionais para as areias da praia de Tambaú, tais como o violonista Marcel Powell, o flautista português Rão Kyao, o maestro Wagner Tiso, entre outros.

cinema. Uma coisa real que ninguém nunca teve coragem de fazer. É só isso: coragem. Porque acha que o povo não tem a capacidade de compreender, de receber aquela informação... (...). Não existe essa coisa de você ter medo de fazer certas coisas. (...) Tem que ter coragem para poder avançar. Se você não tiver coragem, você não avança não (RÔ, 2014).

Agindo dentro ou fora do poder institucionalizado, promovendo ações de maior ou menor repercussão, é possível ter a impressão de que – a julgar pelo expressivo número de coletivos, associações culturais, estúdios de ensaio e gravação, festivais independentes e casas de espetáculos voltadas principalmente para a produção autoral que têm surgido em João Pessoa, notadamente na região do Centro Histórico – o espírito da guerrilha cultural segue vivo entre artistas e agentes culturais da capital paraibana, os quais parecem trazer consigo algo do DNA jaguaribecarneano. Um DNA que, dentre tantos elementos importantes, tem talvez na convicção da arte como ferramenta transformadora da sociedade o seu aspecto mais distintivo. Trata-se, como afirma Luiz Carlos Maciel (*apud* RIDENTI, 2014), de uma característica que não é exclusiva do Jaguaribe Carne, mas que se estende a uma ampla parcela da juventude que cresceu no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Tentar compreender as inter-relações entre as ideias do grupo paraibano e as de outros movimentos ou estéticas marcantes do período supracitado é o objetivo do próximo subitem.

2.3 Uma guerrilha antropofágica: intercâmbios e diálogos possíveis

Por maior que seja o grau de criatividade e originalidade inerentes a um determinado grupo ou movimento artístico-cultural, é inegável que estes se formam a partir da confluência de diversos elementos, oriundos dos mais diferentes universos: uma banda de *rock* pode ter as letras de suas músicas ou o seu figurino influenciados por filmes de ficção científica; um cineasta pode adotar histórias em quadrinhos como referência visual para as suas produções cinematográficas, e assim por diante. No caso específico do Jaguaribe Carne, realizar um mapeamento dos artistas e/ou movimentos que lhes serviram de referência ou com os quais o grupo estabeleceu algum tipo de diálogo ou intercâmbio não é tarefa das mais simples, dada a já mencionada amplidão do seu universo de interesses e de atuação. Embora neste trabalho a opção pela música seja evidente e declarada, penso que é importante não descuidar das referências externas ao âmbito da música, posto que estas podem ajudar a compreender a

proposta do Jaguaribe Carne não apenas enquanto grupo musical, mas como “movimento de ideias”, conforme a definição de Adeildo Vieira (2014). Desse modo, a discussão deste subitem deverá ser encaminhada a partir de três eixos principais: o universo da cultura dita “alternativa” ou “independente”; a Antropofagia e (de modo vinculado a esta) a Tropicália; e o poema-processo. Evidente que, se pensarmos no âmbito estritamente musical, o caldeirão sonoro de influências do grupo paraibano é ainda mais vasto, de modo que, para melhor explorá-lo, optei por direcionar o seu debate para o terceiro capítulo, o mais “musical” deste trabalho.

Já sublinhei por diversas vezes a relação conflituosa que o Jaguaribe Carne mantém com a indústria cultural e a cultura oficial. Para os fundadores e alguns dos “agregados” do grupo, o mercado cultural está preocupado apenas com a rentabilidade dos artefatos que comercializa (vistos simplesmente como mais um tipo de mercadoria), privilegiando assim a produção e a circulação de obras que sejam consideradas “fáceis” de cair no gosto popular, ainda que a qualidade estética das mesmas seja discutível. Se tal fato, por um lado, garante os lucros desse mercado e o perfeito funcionamento do esquema de produção e consumo em escala industrial que o beneficia, por outro ele inibe a ideia de criação artística defendida por esses artistas – mais livre e “desinteressada” comercialmente, engajada politicamente e ciente do seu potencial revolucionário. É no desejo de romper com essa lógica mercadológica e industrial que o Jaguaribe Carne – assim como tantos outros grupos e artistas da segunda metade do século XX – vincula-se ao universo da cultura “alternativa”, “independente” ou “marginal”.

Conforme salientado anteriormente, a formação de circuitos culturais alternativos no Brasil remonta aos anos 1960, mas é entre as décadas de 1970 e 1980 que estes ganham uma maior relevância. De acordo com Napolitano (2001, p. 124), a “cultura independente e alternativa” brasileira viveu o seu auge entre os anos de 1977 e 1985, tendo como base de apoio o meio social universitário, o qual se encontrava em franca expansão desde os anos 1970. É basicamente essa juventude universitária, de atitudes muitas vezes ambíguas e até contraditórias – como o culto à individualidade e às relações privadas em detrimento das exigências coletivistas que até então caracterizavam a cultura esquerdista, a postura política que oscilava entre o engajamento nos debates acerca dos problemas nacionais e um “descompromisso” em nome da liberdade existencial e comportamental, a crítica social

através do humor e do deboche, entre outras – que será protagonista e ao mesmo tempo fomentadora desses circuitos culturais (importante notar que o Jaguaribe Carne foge a esse perfil, conforme buscarei esclarecer mais adiante).

Ainda conforme Napolitano (2001, p. 125-126), a cultura independente e alternativa (a qual, pelas diversas facetas que possui, torna difícil a proposição de uma interpretação histórica mais ampla) parece ter se beneficiado de uma confluência de características culturais e comportamentais que singularizaram a geração de jovens do final da década de 1970 e início da década de 1980 – a experiência de crescer sob a ditadura militar e o AI-5 são certamente elementos significativos nessa singularização. Dentre as principais cidades onde essa cultura viria a florescer, São Paulo ocupa um lugar de destaque: a região dos bairros de Pinheiros e Vila Madalena se destacaria como “espaço de uma 'sociabilidade alternativa'”, juntamente com o Teatro Lira Paulistana – talvez o mais importante polo aglutinador das manifestações artísticas independentes na capital paulista durante a primeira metade da década de 1980 (OLIVEIRA, 2002). Além de São Paulo, outras capitais do país, como Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Curitiba também possuíam movimentos de música, teatro e poesia alternativos ocupando um espaço relevante na vida cultural e urbana.

Se atentarmos para os elementos definidores dos independentes ou alternativos, é possível perceber que estes seguiam em muitos aspectos uma tradição instaurada pelos malditos e pelo desbunde, marcos importantes da cultura jovem *underground* do início dos anos 1970: a utilização do humor, os arrojados formais e a rejeição dos grandes esquemas de produção e distribuição do artefato cultural são claras heranças dos artistas do início da década. Além disso, os *happenings* teatrais em bares e ruas, os poemas mimeografados e distribuídos por toda a cidade, a gravação de discos em pequenos estúdios e sua distribuição em pequena escala, entre outros exemplos, traduzem bem a movimentação cultural alternativa e independente da época (NAPOLITANO, 2001, p. 125-126). Conforme aponta Oliveira (2002, p. 37), “mesmo de forma não hegemônica no interior do *campo musical*, os espaços culturais alternativos e as produções independentes ganham nesta década [1970] um impulso significativo. E a partir dos anos 80 proliferam-se, alcançando uma dimensão inimaginável (...)”. Mas até que ponto o Jaguaribe Carne dialoga com esse universo cultural?

À primeira vista, é possível perceber algumas correlações mais evidentes entre o grupo paraibano e os chamados alternativos ou independentes, tais como os arrojados formais e a

recusa em aderir aos grandes esquemas de produção e distribuição do produto cultural. O primeiro ponto traduz-se na “constante e inquieta busca por uma música paraibana que seja esteticamente e politicamente evoluída” que sempre norteou a atuação do Jaguaribe Carne, conforme os seus próprios fundadores (SEVERO, 2013, p. 131). Desse modo, o desejo de fazer uma “música evoluída” - de discurso engajado política e socialmente falando, ao mesmo tempo que contemple uma diversidade estética, agregando diferentes músicas do mundo (africana, indiana, andina, brasileira, etc.) - conduziu os irmãos Pedro e Paulo à formulação de uma proposta estético-sonora sem precedentes na Paraíba. O ecletismo de suas influências e a radicalidade de suas experimentações ainda hoje não encontram paralelo na produção musical do estado – afinal, que músico popular paraibano ousava gravar, ainda nos anos 1980, sons de latas, painéis e cadeiras, ou a dialogar com procedimentos musicais atonais ou aleatórios? Quanto ao segundo ponto, já foi evidenciada, em diversos momentos, a recusa do grupo em “jogar o jogo” da indústria cultural. Neste aspecto, acredito que se trata de uma via de mão dupla: tanto o Jaguaribe Carne rejeitava o *modus operandi* do mercado cultural (por questões predominantemente ideológicas, já explicitadas aqui) quanto este último não parecia (como ainda não parece nos dias de hoje) estar interessado em propostas artísticas como a do grupo paraibano. O caráter despadronizado, improvisatório e dado à estranhezas da música produzida pelo Jaguaribe Carne não encontra espaço entre as grandes gravadoras (as chamadas *majors*) nem entre os grandes veículos de comunicação – o que os conduziu por uma outra característica dos alternativos ou independentes: a criação de seu próprio circuito.

Aqui podemos retomar os aspectos distintivos da cultura alternativa ou marginal apontados por Hollanda (2004, p. 107). Primeiramente, a necessidade de “inventar” o próprio circuito, de modo a dar vazão às manifestações artísticas que não se enquadram nos padrões exigidos pela indústria cultural. Em São Paulo havia o teatro Lira Paulistana e os músicos da chamada Vanguarda Paulista; no Rio de Janeiro, o Circo Voador⁶⁷ e grupos teatrais como Asdrúbal Trouxe o Trombone; em João Pessoa, o Jaguaribe Carne – através de iniciativas como o Musiclube da Paraíba, o Fala Bairros e o Movimento dos Escritores Independentes –

67 Tradicional casa de shows da capital carioca. Fundado no ano de 1982, a partir da agitação de um variado número de artistas desejosos de um espaço para atingir um maior público, o Circo Voador teve como primeiro endereço a praia do Arpoador, em Ipanema. Antes de se fixar no bairro da Lapa (seu atual endereço), o Circo foi itinerante, tendo se envolvido em mutirões nos morros cariocas e desenvolvido atividades culturais diversas. Para maiores informações, ver o livro *Circo Voador: A Nave*, escrito por Maria Juçá ou o documentário de mesmo nome, dirigido por Tainá Menezes.

tratava de estabelecer um circuito peculiar, pelo qual transitavam artistas diversos, muitos dos quais dotados da mesma verve provocativa e posicionados de forma marginal em relação ao mercado cultural. Na ausência de casas de espetáculos com equipamentos profissionais e estrutura adequada, os integrantes desses circuitos não se importavam em levar a sua arte para as ruas, sindicatos, associações de moradores, pequenos teatros e galpões, entre outros espaços alternativos. O importante, acima de tudo, era fortalecer e ampliar esses canais alternativos, viabilizando o escoamento da produção independente e mantendo a provocação, elemento primordial na atuação dos “guerrilheiros culturais”.

Uma outra correlação reside no caráter de grupo e artesanal das experiências jaguaribecarneanas, aspecto também identificado nas manifestações alternativas ou independentes. Raras foram as oportunidades nas quais o Jaguaribe Carne se lançou em alguma empreitada sem a colaboração de seus amigos e parceiros (os já citados “agregados”). Embora o seu núcleo duro seja composto apenas pelos irmãos Pedro e Paulo, estes nunca pautaram o seu trabalho na autossuficiência, tendo buscado de maneira constante a articulação com indivíduos, grupos e instituições diversas. Não seria exagero afirmar que todos os projetos e ações discutidos aqui – e aí incluem-se mutirões, caravanas, apresentações musicais, gravações de disco, entre outros – trazem como traço comum o espírito colaborativo e o caráter de grupo. Quanto ao aspecto artesanal, podemos citar como exemplo a confecção das mil capas diferentes para o disco *Jaguaribe Carne Instrumental* – uma ideia que, além de audaciosa, demonstra o menosprezo do grupo paraibano pelas atuais condições produtivas dos artefatos culturais. No lugar da obra de arte concebida de forma padronizada, empregando um alto rigor técnico e visando à reprodução de várias cópias rigorosamente idênticas, o Jaguaribe Carne e tantos outros grupos e artistas “marginais” apostam no desvio (ou falta) de um padrão, na singularidade de uma criação “torta” que, em certo sentido, desafia o que Walter Benjamin chamou de “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.⁶⁸

Por fim, há também nessas atitudes uma subversão das relações estabelecidas para a

68 BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José Lino (Org.). *A Idéia Do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 55-95. Quando digo que essa criação de tipo artesanal desafia a produção artística em escala industrial apenas “em certo sentido”, refiro-me ao fato de que, mesmo propondo a singularização das capas de seus *LPs*, o Jaguaribe Carne não pôde fugir completamente ao processo de mecanização, uma vez que este se fez presente, por exemplo, na etapa de prensagem dos discos. Contudo, o caráter artesanal das produções alternativas extrapola esse exemplo extraído do universo musical, sendo encontrado também nos poemas impressos em mimeógrafo, nos filmes em Super-8, entre outros.

produção cultural. Pensando ainda no âmbito musical, a expressão “ser contra o sistema” parece se encaixar perfeitamente na atuação dos artistas alternativos ou independentes: combinando fatores de ordem econômica (o autofinanciamento da obra) e ideológica (o domínio completo do processo de produção da obra), a produção fonográfica independente no Brasil alcançou números expressivos entre a segunda metade da década de 1970 e a primeira metade da década de 1980 (OLIVEIRA, 2002, p. 62). No caso específico do Jaguaribe Carne, a produção de discos apresenta características bastante semelhantes: sem gravadora, produtor, empresário ou selo de distribuição (no caso de *Jaguaribe Carne Instrumental*), o próprio grupo se encarregava de tomar as principais decisões. Se por um lado isso era extremamente benéfico, uma vez que garantia uma grande autonomia sobre o resultado final do trabalho, por outro trazia enormes dificuldades no momento da divulgação e distribuição da obra. Como fazer o disco chegar às pessoas sem dispor do aparato de divulgação das grandes gravadoras, tampouco tendo as suas músicas tocadas pelas emissoras de rádio ou o seu lançamento divulgado nos canais de TV? Tais obstáculos ainda hoje são responsáveis por impedir um expressivo número de artistas de se dedicarem exclusivamente à música, sendo obrigados a exercer outras profissões e muitas vezes a abandonar a carreira artística em virtude de pressões diversas, especialmente as de ordem financeira.

A presença de tais empecilhos, contudo, é vista por Pedro Osmar e Paulo Ró como parte integrante do trabalho de guerrilha cultural, não os impedindo de prosseguir com suas ações. Para superar tais adversidades, os paraibanos lançaram mão de estratégias diversas – dentre elas, algumas citadas por Oliveira (2002, p. 63), tais como o *boca-a-boca* (divulgação oral dos shows e atividades a serem realizadas) e os *lambe-lambes* (cartazes colados em muros e postes da cidade). No que se refere ao financiamento, eventualmente podiam contar com algum fundo governamental de incentivo à cultura (como no caso do edital da Funesc que custeou o *Jaguaribe Carne Instrumental*). Há duas lutas importantes encampadas pelo grupo (particularmente por Pedro Osmar) que se relacionam com essas questões: uma “contra o fechamento das rádios paraibanas à música feita na Paraíba”, fato que condena a maioria dos artistas locais a ser desconhecida até pelo público do seu próprio estado; e a outra em defesa das rádios comunitárias, apontadas como um instrumento importante na formação política e cidadã das comunidades e também na democratização dos meios de comunicação (OSMAR, 2005, p. 13; 164-165).

Conforme salientado anteriormente, os artistas alternativos, independentes ou marginais se relacionam de alguma forma com a contracultura e com o desbunde. Sobre estes dois termos, penso que cabem algumas considerações. A contracultura – fenômeno que pode ser caracterizado “tanto por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo (...)” como por “novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas” (PEREIRA, 1983, p. 5) – talvez tenha sido o principal ponto de referência para os mais diversos movimentos culturais surgidos entre as décadas de 1960 e 1970. Com grande alcance e expressividade nos Estados Unidos e Europa, o fenômeno contracultural também floresceu na América Latina, ainda que de forma mais tímida. Mas no que consistia, de fato, a contracultura? Tomando-a em seu contexto original, é possível classificá-la como

um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. Ainda que diferindo muito dos tradicionais movimentos organizados de contestação social – e isto tanto pelas bandeiras que levantava, quanto pelo modo como as encaminhava – a contracultura conseguiu se afirmar, aos olhos do Sistema e das oposições (ainda que gerando incansáveis discussões) como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida e uma cultura underground, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar (PEREIRA, 1983, p. 5-6).

No Brasil, um dos principais nomes vinculados ao universo da contracultura é o de Luís Carlos Maciel, colaborador de *O Pasquim* e de inúmeros outros jornais da denominada “imprensa nanica” durante a década de 1970.⁶⁹ Em seus escritos, o jornalista e escritor definia a contracultura como “a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial. No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos” (MACIEL *apud* PEREIRA, 1983, p. 9). Um aspecto particularmente interessante

69 De acordo com Marcos Napolitano (2015, p. 225-226), a denominada “imprensa alternativa” foi um dos grandes espaços de debate e articulação da esquerda intelectual durante o período do regime militar. As duas principais matrizes dos jornais “nanicos” foram *O Pasquim* e *Opinião*, tendo o primeiro conquistado grande sucesso de público – especialmente entre os jovens – com os seus “temas comportamentais, a visualidade ousada, a sátira política e o humor de costumes (...)”. *O Pasquim* foi ainda um importante núcleo do jornalismo contracultural, trazendo o debate de temas como drogas, sexualidade, cultura *pop* e movimento *hippie*, entre outros, em matérias escritas por Luís Carlos Maciel e por Caetano Veloso.

do pensamento de Maciel é que, para ele, é possível entender a contracultura de duas formas: a) como um evento histórico específico e determinado, oriundo dos anos 1960; e b) como uma postura ou posição de crítica extremada diante da cultura convencional. Tal entendimento ampliado acerca do fenômeno contracultural permite estabelecer um paralelo entre este e o Jaguaribe Carne, grupo/movimento que tem na contestação à cultura oficial uma de suas características mais marcantes. Sendo assim, se tomarmos o termo contracultura como

(...) um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às formas mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica (...) que, de certa maneira, 'rompe com as regras do jogo' em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. (...) [que] reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social (PEREIRA, 1983, p. 14)

então o grupo fundado por Pedro Osmar e Paulo Ró pode ser apontado como um de seus herdeiros diretos. Todavia, conforme buscarei esclarecer mais adiante, os paraibanos não se encaixam perfeitamente nas definições mais clássicas do que seria um movimento contracultural, apresentando uma diversidade de elementos que exige um olhar mais amplo e cuidadoso sobre o espectro artístico e cultural do período.

O desbunde, por sua vez, vem na esteira das manifestações contraculturais, marginais e independentes da época. É um termo muitas vezes utilizado como sinônimo ou derivado das ideias de contracultura e de *underground*, posto que também aponta, entre outras coisas, para uma postura subversiva e de “adeus ao *establishment*”.⁷⁰ Para uma ampla parcela da juventude dos anos 1960 e 1970, o espírito de contestação social e o desejo de viver como um *outsider* estavam na ordem do dia. Ideias, comportamento, vestimentas – tudo deveria tender à liberdade e à transgressão. O movimento *hippie*, o *rock n'roll*, a experimentação de drogas (lícitas e ilícitas), a liberação sexual e o misticismo oriental são apenas alguns dos elementos que precisam ser levados em conta para uma melhor compreensão desse fenômeno e de suas articulações com o fazer artístico-cultural do período – as quais, afinal de contas, são mais

70 O próprio Luís Carlos Maciel escreveu em *O Pasquim* uma coluna denominada *Underground*, na qual abordava “a contracultura, o desbunde, o *rock*, o *underground*, as drogas, e mesmo a psicanálise”. Ainda de acordo com Maciel, o desbunde “era uma contrapartida para aqueles jovens que não se exilaram (ou foram exilados) nem tinham a coragem ou a insensatez de pegar em armas. Era uma atitude bastante condenada, em especial pela esquerda, porque significava participar de um movimento importado dos EUA” (MACIEL *apud* LUNA, 2010, p. 63).

complexas do que uma mera relação de causa e efeito. No campo da música popular, o *rock* e o experimentalismo deram a tônica na produção de muitos grupos e artistas do período, não obstante estes não negligenciassem o dado musical brasileiro em suas obras.

Nesse contexto, um movimento particularmente interessante foi o chamado Udigrudi pernambucano. Tendo surgido na cidade do Recife durante a década de 1970, esse movimento (cujo nome é uma corruptela brasileira do termo *underground*) foi um importante marco para a cultura alternativa e independente de Pernambuco, tendo inclusive alcançado alguma penetração em cidades vizinhas, como João Pessoa. Reunindo um grupo relativamente expressivo de artistas, obras e espaços de sociabilidade – mesmo que de forma não necessariamente organizada⁷¹ –, o Udigrudi se aproxima do Jaguaribe Carne ao não restringir a sua produção ao campo estritamente musical, incluindo incursões no teatro, literatura, artes plásticas, entre outros (tal característica, é válido frisar, se faz presente em inúmeros grupos e movimentos do período). Um bom exemplo dessa multiplicidade de interesses é Lula Côrtes, que além de músico (foi ele quem gravou, em parceria com Zé Ramalho, o cultuado *Paêbirú*) também se definia como “pintor, desenhista, programador visual, escritor e poeta”. Além de Côrtes, há outros nomes relevantes, tais como o grupo Ave Sangria (anteriormente denominado Tamarineira Village), Flavio Lira (mais conhecido como Flaviola), Marconi Notaro, Alceu Valença e o próprio Zé Ramalho (que, embora paraibano, possuía grandes afinidades estéticas com o movimento) (LUNA, 2010).

Uma outra aproximação clara entre o grupo paraibano e os pernambucanos diz respeito às transgressões artísticas: como “filhos” da contracultura oriundos de estados vizinhos, eles inclusive chegaram a estabelecer algum diálogo em meados da década de 1970. É o que se pode inferir do depoimento de Jaldes Meneses, o qual relembra

Uma apresentação muito interessante na Igreja de São Francisco. Em 76 ou

71 Ainda que os seus integrantes não se enxergassem dentro de um movimento propriamente dito, a leitura do trabalho de João Luna permite identificar um conjunto mais ou menos bem definido de bandas e artistas (Ave Sangria, Lula Côrtes, Marconi Notaro, Zé Ramalho, Lailson, etc.), discos (*Ave Sangria*, *Paêbirú*, *Flaviola e o Bando do Sol*, *Marconi Notaro no Sub Reino dos Metazoários*, etc.), espaços de sociabilidade (o bar Beco do Barato, a casa Abrakadabra, a Galeria 3 Galeras, em Olinda), uma produtora (Abrakadabra, residência do casal Lula Côrtes e Kátia Mesel que servia também como ponto de encontro dos artistas udigrudi e produtora de muitos de seus trabalhos) e uma fábrica de discos responsável pela prensagem dos LPs desses artistas (Rozemblit). Para um maior aprofundamento a respeito, ver LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da Pernambúcia: História e Música no Recife (1968-1976)*. 2010. 207 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco.

77. O nome é horrível. O nome era um tal de Primeiro Encontro Artístico Espiritual do Nordeste [risos]. Eu lembro de um sujeito de Pernambuco chamado (...) Marconi Notaro. O pessoal, digamos assim, da vanguarda de Pernambuco que esteve aqui. (...) Eu não sei [se havia um intercâmbio cultural entre esses artistas de Pernambuco e os da Paraíba]. Não participei disso. Mas, nesse encontro, vieram artistas de Pernambuco (MENESES, 2014).

É importante notar que, em seu depoimento, Meneses utiliza a expressão “pessoal da vanguarda de Pernambuco”, ou seja, o caráter experimental e transgressor desses artistas pernambucanos – que também realizavam eventos semelhantes em seu estado de origem, tais como a Feira de Música Experimental de Fazenda Nova, ocorrida em Nova Jerusalém no ano de 1972 e noticiada por alguns periódicos locais – parecia lhes credenciar como um movimento vanguardista. Quanto ao intercâmbio dos artistas do Udigrudi pernambucano com os de estados vizinhos, Luna (2010, p. 108-112) menciona – além dos lugares onde sempre aconteciam shows do pessoal *udigrudi* em Recife, como os Teatros Santa Isabel, do Parque e o Bar Beco do Barato – a promoção de espetáculos em outras cidades, como Natal, Salvador, Aracaju, Olinda, Caruaru e João Pessoa. Periódicos pernambucanos também noticiavam a realização de encontros e festivais que reuniam especialmente (dada a proximidade entre as duas capitais) artistas recifenses e pessoenses, a exemplo do I Encontro Artístico do Norte Nordeste, sediado em João Pessoa e noticiado pelo *Jornal do Comércio* em novembro de 1974. Mas, além dos eventos citados e do interesse por várias linguagens artísticas, há outras aproximações entre os “desbundados” do Udigrudi pernambucano e o Jaguaribe Carne? Até que ponto o trabalho desenvolvido por Pedro Osmar e Paulo Ró se assemelha ao dos artistas transgressores do estado vizinho?

Se há transgressões formais e experimentalismos de ambos os lados, há também um engajamento político na proposta dos paraibanos que não se percebe entre os seus colegas pernambucanos. O próprio conceito de guerrilha cultural e as ações e projetos debatidos aqui anteriormente são claros indícios do compromisso político que o Jaguaribe Carne assumiu desde os primórdios da sua criação. No caso do Udigrudi em Pernambuco, com sua clara vinculação à ideia do desbunde, a radicalização em termos políticos definitivamente não foi uma preocupação central; mais que isso, ela nunca existiu de fato. A contestação ao *establishment* existia, mas se manifestava muito mais através de aspectos visuais (vestimentas coloridas, cabelos compridos, barbas espessas, etc.), comportamentais (experiências com

drogas, relações sexuais mais livres, interesse por filosofias e religiões orientais) e da liberdade no fazer artístico. Na visão de Meneses,

Eu acho que Pedro e Paulo (...) não se enquadram muito no *underground* hippie (...). Não quer dizer que eles não tenham tido relações. Mas Pedro sempre contestou um pouco essa visão (...). Ele sempre teve a ideia do compromisso político muito forte. Não era esquerda festiva (...). Então, essa ideia alucinógena, hippie e tal... Nesse caso, eu acho que (...) ele [Pedro Osmar], pelo menos, não embarcou nisso. É algo mais racionalizado (...) mais uma racionalidade de vanguarda (...). Eu acho que Pedro parte para um processo de radicalização política (...). Mas eu diria uma radicalização à esquerda. Não vejo essa embocadura psicodélica, não (MENESES, 2014).

Para Meneses (2014), há também, no caso do Jaguaribe Carne, um dado de classe importante: enquanto o Udigrudi pernambucano era formado majoritariamente por jovens universitários de classe média, Pedro Osmar e Paulo Ró nunca frequentaram os bancos de uma universidade, além de terem crescido na porção mais pobre do bairro de Jaguaribe. Ainda segundo Meneses, tal dado foi sempre conservado, particularmente por Pedro Osmar, sendo em parte responsável pelo forte compromisso político que marca o trabalho do grupo paraibano. Quem assume uma posição parecida no tocante às comparações entre o Jaguaribe Carne e o Udigrudi é Walter Galvão. Embora não enxerge uma separação rígida e dicotômica entre os dois – vendo, portanto, algo de contracultural e de “desbundado” na proposta do Jaguaribe Carne, conforme aspectos já sublinhados aqui –, o jornalista e escritor paraibano entende que a opção por um esquerdismo é um elemento relevante no trabalho desenvolvido por Pedro e Paulo, distanciando-os de um desbunde mais “clássico”:

Aqui [na proposta do Jaguaribe Carne] eu acho que há experimentação não na perspectiva do desbunde existencialista (...). Há uma opção, eu acredito, por um esquerdismo como também expressão política para a época de uma ditadura, no Jaguaribe Carne. [Ao mesmo tempo tendo] a motivação para a experimentação (...). Então você vai encontrar no desbunde, a experimentação, ou no esquerdista... No caso do Jaguaribe Carne, há um hibridismo, há a busca da convergência, há o antilirismo do cancionista clássico e há a postura estético-revolucionária de origem marxista, vamos dizer assim, na perspectiva de que há uma luta de classes que merece a adesão das classes menos favorecidas para as consequências históricas que essa motricidade vai ter (GALVÃO, 2014).

Uma influência menos discutível na criação artística do Jaguaribe Carne é a da Antropofagia oswaldiana – uma prova de que não só de vanguardas europeias se alimentaram

artisticamente Pedro Osmar e Paulo Ró. Na entrevista registrada ao final do disco *Jaguaribe Carne Instrumental*, Pedro menciona a presença de um espírito antropofágico (o termo que ele utiliza é “carnificina cultural”) no desenvolvimento das ações jaguaribecarneanas, expressando inclusive uma vinculação entre o nome do grupo modernista brasileiro e o escolhido para batizar o movimento paraibano. Conforme Severo (2013, p. 153), dentre as várias leituras realizadas por Pedro e Paulo durante a década de 1970 está o livro *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles. A leitura dessa obra, que aborda aspectos históricos e estilísticos tanto das vanguardas europeias como também do Modernismo no Brasil, teria sido um importante meio de contato dos irmãos com as ideias da Antropofagia, tendo ainda influenciado a escolha do nome do grupo – um misto de afeição pelo bairro em que moravam (Jaguaribe) e inclinação aos princípios antropofágicos (Carne).

De acordo com Teles (1972, p. 11-13), o Modernismo brasileiro (ao qual vincula-se o Grupo Antropofágico), foi influenciado pelas vanguardas europeias, a despeito da negação de tal fato por seus fundadores. Reconhecida ou não essa influência, o fato é que os modernistas brasileiros – identificados historicamente a partir da realização da Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo – protagonizaram uma verdadeira revolução literária, marcada tanto pela “abertura e dinamização dos elementos culturais” - estimulando uma grande pesquisa formal com a linguagem – como pela “ampliação do ângulo óptico para os macro- e microtemas da realidade nacional”, atribuindo valor literário à linguagem coloquial brasileira, algo até então inédito. O Grupo ou Movimento Antropofágico, fortemente associado à figura de seu principal teórico, Oswald de Andrade, foi certamente o mais radical e revolucionário dentre todos aqueles ligados ao Modernismo no Brasil (TELES, 1972, p. 164-165).

Tendo sido tematizada por Oswald a partir do *Manifesto Antropófago*, publicado na Revista de Antropofagia em 1928, a Antropofagia propunha, em linhas gerais, a deglutição (daí a utilização do termo “antropofagia” de forma metafórica) de elementos da cultura estrangeira (norte americana e europeia, principalmente) e também da cultura “interna” e “primitiva” (indígena e afrodescendente, basicamente) da nação brasileira, objetivando “colocar para fora” uma arte singular, que não fosse apenas um arremedo de culturas exteriores. Sua relevância dentro do Modernismo brasileiro e do fazer artístico do Jaguaribe Carne pode ser compreendida a partir da instauração de um novo modo de encarar os

hibridismos culturais – o elemento cultural estrangeiro não mais visto como algo que deveria ser simplesmente evitado ou macaqueado, mas devidamente incorporado e associado a outros dados culturais. Tal mudança, por sua vez, implicou uma nova forma de pensar a identidade cultural brasileira – algo que teria reflexos na música popular brasileira, a exemplo da Bossa Nova e da Tropicália. Esta última, talvez pelo grande impacto que exerceu nas artes e na cultura brasileiras e pela época em que surgiu, é muitas vezes apontada como uma referência importante para o Jaguaribe Carne. Mas será que tal opinião se sustenta?

É seguro dizer que, por toda a sua abrangência e fecundidade, o Tropicalismo constitui um dos principais marcos da cultura brasileira no século XX. Tendo os seus eventos fundadores situados em 1967 e sua erupção no ano seguinte, o movimento tropicalista “pode ser considerado uma síntese do radicalismo cultural que tomou conta da sociedade brasileira, sobretudo sua juventude” (NAPOLITANO, 2001, p. 63). As canções “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso e “Domingo no parque” de Gilberto Gil são certamente dois referenciais dos mais importantes, bem como os seus respectivos compositores. A Tropicália, porém, não se limitou à Gil e Caetano: artistas baianos (Gal Costa, Tom Zé, Capinam), paulistas (Rogério Duprat, Júlio Medaglia, o grupo Os Mutantes) e do Piauí (Torquato Neto) também colaboraram com o movimento. Outro dado importante a assinalar é o envolvimento de artistas ligados à diversas linguagens artísticas, como Hélio Oiticica (artista plástico, autor da “obra-ambiência” *Tropicália*, a qual inspiraria a composição homônima de Caetano Veloso), José Celso Martinez Corrêa (diretor teatral ligado ao Grupo Oficina, responsável pela montagem das peças *O rei da vela* e *Roda viva*) e Glauber Rocha (diretor do influente e impactante *Terra em transe*) (RIDENTI, 2014, p. 239-240). A vinculação destes ao Tropicalismo se deu de forma variada (e, em alguns casos, é até considerada questionável),⁷² o que implica atentar para a diversidade de valores estéticos e políticos inerentes aos seus participantes; dito de outro modo, o Tropicalismo não foi um movimento exatamente coeso, tendo a sua denominação ocultado “um conjunto de opções estéticas e ideológicas bastante heterogêneo” (NAPOLITANO, 2001, p. 66).

72 Tanto Marcelo Ridenti (2014, p. 240-241) como Marcos Napolitano (2001, p. 68) suscitam dúvidas quanto a inclusão de Glauber Rocha entre os tropicalistas típicos. Ridenti argumenta que, embora Glauber tenha dado declarações contraditórias a respeito do Tropicalismo, é possível afirmar que existia uma afinidade entre suas obras e a ideia tropicalista de um Brasil caótico, repleto de contradições, prezando o cineasta baiano pelo caráter inventivo e anticonvencional do movimento. Já Napolitano ressalta o impacto positivo da “estética fragmentada e agressiva” do filme “Terra em Transe” entre os tropicalistas, embora ressalte a pouca simpatia de Glauber pelos adeptos do movimento.

Evidentemente, não cabe nos limites nem nas pretensões deste trabalho uma discussão mais aprofundada sobre a Tropicália – seus antecedentes históricos, artistas, obras, críticas recebidas, legado, etc. Ademais, há uma expressiva produção sobre o tema disponível para consulta.⁷³ Para os fins deste subitem, penso que é mais pertinente voltar o foco para algumas das características gerais do movimento, em particular aquelas que nos permitam traçar algum paralelo com o Jaguaribe Carne. Vejamos o que diz Heloisa B. De Hollanda:

Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o fragmentário, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele 'não há proposta, nem promessa, nem proveta, nem procela' (...). O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundam essa tendência (...) (HOLLANDA, 2004, p. 63-64).

No trecho transcrito acima, a autora faz uma boa síntese das principais características da Tropicália. Para Napolitano (2001, p. 64), é possível enxergar o movimento como a “resposta a uma crise das propostas de engajamento cultural, baseadas na cultura 'nacional-popular' e que se via cada vez mais absorvida pela indústria cultural e isolada do contato direto com as massas, após o golpe militar de 1964”. Já Ridenti (2014, p. 238-249), embora vá na contramão das ideias dominantes sobre o Tropicalismo ao considerar que este “não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada naqueles anos [1950 e 1960]”, mas “apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo nacionalista-popular (...)”, sublinha a articulação entre elementos modernos e arcaicos proposta pelo movimento – o que os aproxima das ideias antropofágicas de Oswald de Andrade, autor da peça *O rei da vela* encenada pelo Grupo Oficina -, bem como as críticas feitas por Caetano Veloso aos “nacionalistas da MPB” e ao “nacionalismo estreito das canções de protesto” (VELOSO *apud* RIDENTI, 2014, p. 246). Tais críticas, conforme o autor, estariam dirigidas especialmente aos

73 O número de trabalhos (acadêmicos ou não) que possuem o Tropicalismo como tema de investigação é bem extenso, sendo este indiscutivelmente um dos fenômenos mais discutidos no âmbito da cultura brasileira contemporânea. Para os que desejam saber mais a seu respeito, recomendo, além dos trabalhos citados no corpo do texto, as obras de Calado (1997), Favaretto (1996) e Veloso (1997), entre outras. Recomendo ainda o documentário *Tropicália*, dirigido por Marcelo Machado, o qual traz uma boa exposição geral sobre o movimento, acompanhada de entrevistas com muitos de seus participantes e trechos de depoimentos e apresentações da época.

adeptos das correntes ligadas ao “nacional-popular”, portanto

não implicavam uma ruptura com o nacionalismo, antes constituíam uma variante dele: a preocupação básica continuava sendo com a constituição de uma nação desenvolvida e de um povo brasileiro, afinados com as mudanças no cenário internacional, a propor soluções à moda brasileira para os problemas do mundo (RIDENTI, 2014, p. 247).

A Tropicália e o Jaguaribe Carne possuem alguns pontos de aproximação. De acordo com Walter Galvão (2014), “a busca de novas fronteiras” e “o rompimento de parâmetros estéticos” presentes no movimento tropicalista também podem ser observados na proposta do grupo paraibano. Quando eram ainda estudantes do ginásio na mesma escola em Jaguaribe, Walter e Pedro Osmar já conversavam sobre questões artísticas – dentre elas, a Tropicália:

[a questão da Tropicália] era presente na memória da gente. Muito vivo isso pela plástica urbana, que correspondia a algumas vivências que nós tínhamos entre a junção de guitarra elétrica com as zabumbas. Ao tipo de bricolagem *pop* de múltiplas chaves estéticas de algumas letras de Caetano Veloso e tudo mais. E a atitude que nós conseguíamos ver e ouvir através de pessoas que nós ouvíamos falar de shows de TV, de soluções, de cânones musicais (...) Esse caldo provocativo, estético, que chegava até nós pelos meios de comunicação, no caso de um poeta como Pedro Osmar, isso causava na pessoa que sofre a tensão da criação artístico-estética (...) uma pressão para que você realize (GALVÃO, 2014).

Na opinião de Sílvio Osias (2014), o Tropicalismo, a despeito de sua breve duração temporal, “foi tão marcante e de uma influência tão avassaladora para a música que se produziu no Brasil depois dele, que não tem como não enxergar essa matriz tropicalista nas atitudes e no que o Jaguaribe Carne produziu. E todos nós ouvíamos muito”. *Para iluminar a cidade*, de Jorge Mautner (que, embora não fizesse parte do núcleo duro tropicalista, manteve relações com Gil e Caetano quando estes estavam no exílio) e *Expresso 2222*, de Gilberto Gil são apontados pelo jornalista paraibano como discos “ouvidos à exaustão” por seus amigos em Jaguaribe (incluindo Pedro e Paulo) naquela época. Para Sílvio, outra referência fundamental na produção musical do Jaguaribe Carne é *Araçá Azul*, disco mais experimental da carreira de Caetano Veloso: “é um marco radicalíssimo de experimentalismo na música brasileira (...) o papel que [*Araçá Azul*] desempenhou em nossas formações, no caso específico deles que trabalharam com música instrumental, (...) é inegável”. Pedro e Paulo, contudo, muito provavelmente por discordarem dos caminhos trilhados por Gil e Caetano

após o Tropicalismo, acabaram se distanciando destes, raramente citando em depoimentos ou entrevistas a influência dos dois baianos sobre o seu trabalho (OSIAS, 2014).

Outro amigo de Jaguaribe que também menciona a importância de *Araçá Azul* é Jaldes Meneses (2014). Para ele, o fato de Pedro Osmar e Paulo Ró acompanharem bem a produção dos tropicalistas nos anos 1970, em especial a de Gil e Caetano, permite afirmar a existência de um dado do Tropicalismo no trabalho do Jaguaribe Carne. Essa vinculação, todavia, não deve ser vista como algo absoluto e irrestrito, conforme explica o historiador:

Eles [Pedro Osmar e Paulo Ró] acompanhavam tudo, eles conhecem tudo. (...) Agora eu vejo uma desconfiança, no caso de Paulo e Pedro, em relação à imersão que os tropicalistas tiveram no mercado fonográfico nos anos 70. Digamos assim, essa admiração em relação ao Tropicalismo não passa sem também sem uma crítica dos resultados do Tropicalismo, a partir de meados dos anos 70. (...) Então, essa questão do (...) segundo momento tropicalista, a partir dos anos 70, quando eles voltam de Londres e tal, era criticado, com certeza (MENESES, 2014).

Ainda segundo Meneses, o Tropicalismo – que esteve presente de maneira forte no Nordeste, particularmente nos estados de Pernambuco, Paraíba e Bahia⁷⁴ – seria “um dos últimos rebentos de 1922” [uma referência ao ano da já citada Semana de Arte Moderna, marco inicial do Modernismo no Brasil], enquanto o Jaguaribe Carne se encontraria “na fronteira (...) um rebento retardatário de 22 em vias de extinção”. Ou seja, para Meneses, o espírito antropofágico ainda se faz presente na proposta do grupo paraibano, porém mais como “fim da linha” desse espírito: “Eu acho que o Jaguaribe Carne tem autonomia em relação ao Tropicalismo. Não está como uma consequência, um filho. Tem uma relação, mas tem autonomia em relação ao Tropicalismo” (MENESES, 2014).

74 A presença do Tropicalismo em solo nordestino é mencionada e razoavelmente bem esclarecida por alguns dos entrevistados nesta pesquisa. Sílvio Osias (2014) cita o reconhecimento de Caetano Veloso de que “o Tropicalismo é filho da lição de Pernambuco”, se referindo à temporada que Gilberto Gil passou no Recife em 1967 (antes do Festival da Record, onde ele apresentaria “Domingo no Parque”) a convite do Teatro Popular do Nordeste (TPN). Nessa passagem por Pernambuco, Gil travou contato com manifestações – como a banda de pífanos de Caruaru – e pessoas – como Geraldo Azevedo, Celso Marconi, Jomar Muniz de Brito, entre outros – “que se mostrariam fundamentais na formulação do que veio a ser o Tropicalismo”. Ainda conforme Sílvio, esse grupo pernambucano, após a criação do Tropicalismo, se uniria a nomes da Paraíba – como Carlos Aranha e Raul Córdula – e do Rio Grande do Norte para redigir e lançar um “manifesto tropicalista nordestino” (OSIAS, 2014). Jaldes Meneses (2014) também menciona o acontecimento do Tropicalismo no Nordeste, sendo particularmente forte nos estados de Pernambuco, Paraíba e Bahia. Sobre a sua ocorrência na Paraíba, ele afirma: “O Tropicalismo acontece aqui em 68. (...) Na Paraíba teve uma embocadura muito forte do ponto de vista político (...). A Paraíba foi contemporânea. Não foi retardatária” (MENESES, 2014). Outro que faz menção ao Tropicalismo na Paraíba é Pedro Osmar (2005, p. 22), que em seu livro *Musicalia* cita o “grupo tropicalista de Carlos Aranha”, figura proeminente no cenário artístico-cultural paraibano entre as décadas de 1960 e 1970.

Em síntese, o que se pode afirmar a partir dos autores e depoimentos aqui citados é que há pontos de aproximação e de distanciamento entre a Tropicália e o Jaguaribe Carne. Por um lado, é inegável que a conjugação da “amplitude cultural da época em escala internacional” com a tradição da “cultura brasileira que gerou o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura da UNE, a utopia da ligação entre os intelectuais e o povo brasileiro, empenhados na constituição de uma identidade nacional” (RIDENTI, 2014, p. 244) presente na proposta tropicalista, bem como o seu espírito antropofágico, repercutiu de alguma maneira na estética formulada pelo Jaguaribe Carne. Se os tropicalistas baianos se deixaram influenciar pelo cinema experimental de Jean-Luc Godard, pelo som dos Beatles e de outros grupos de *rock*, pelos poetas concretistas e por outras vanguardas culturais mundiais, o grupo paraibano também mostrou-se desde sempre aberto às mais variadas influências, especialmente no âmbito musical – elementos populares, vanguardistas, folclóricos, experimentais, todos irão integrar de alguma forma o caldeirão sonoro proposto por Pedro Osmar, Paulo Ró e seus “agregados”. É possível ir mais além nas aproximações, identificando ainda, por exemplo, o caráter anarquista das obras e ações tropicalistas (RIDENTI, 2014, p. 249) e jaguaribecarneanas. Tanto nos artistas da Tropicália como no Jaguaribe Carne há o desejo de surpreender e até chocar o público, através de uma postura anticonvencional e transgressora.

Porém, se entre os tropicalistas muito da postura provocativa era traduzida através de aspectos cênicos e visuais (as roupas coloridas e espalhafatosas, os rebolados de Caetano Veloso em plena TV aberta, etc.), no Jaguaribe Carne as transgressões assumiram predominantemente a forma musical. Não estou com isso afirmando que os tropicalistas não propuseram quaisquer transgressões no campo musical – o próprio disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, grande acontecimento musical do movimento, é uma bela demonstração de anarquia sonora, “uma colagem de sons, gêneros e ritmos populares, nacionais e internacionais (...)”, repleto de “(...) fragmentos sonoros e citações poéticas, num mosaico cultural saturado de críticas ideológicas” (NAPOLITANO, 2001, p. 69) – ou que o Jaguaribe Carne não tenha se posicionado de forma polêmica ou contestadora além do âmbito da música (os episódios envolvendo participações do grupo em diversos festivais de música são bons exemplos de sua postura pouco ou nada convencional). O que busco salientar é que os paraibanos, embora não apresentassem um visual particularmente transgressor – Chico

César comenta que Pedro e Paulo “não usavam roupas muito loucas – usavam camisa de botão, normal (...) olhando assim na rua você achava que era um homem do povo, um popular com um pacote debaixo do braço” (CÉSAR, 2002) –, investiram num maior aprofundamento das experimentações musicais, passando a dialogar em suas composições com referências que iam desde as vanguardas europeias do século XX até a música “folclórica” brasileira, passando ainda por ritmos e sons africanos e asiáticos.

Como afirmou Pedro Osmar (*apud* SEVERO, 2013, p. 154), o caminho do atonalismo e da dissonância é tomado com o objetivo de não ser confundido com algum artista comercial, e nisto reside uma outra diferença básica em relação ao Tropicalismo: se os artistas tropicalistas valorizavam a ocupação dos canais de massa e traziam para o seu repertório musical referências *kitsch* (como o cancionista popular romântico, rumbas, boleros e sambas-canções), o Jaguaribe Carne caminhava na direção oposta. Para o grupo paraibano, não havia qualquer interesse em dialogar com os meios de comunicação de massa ou penetrar neste universo; seu desejo era justamente o de romper com o seu caráter alienador e discriminatório, através da já mencionada luta por sua democratização. Quanto às referências *kitsch*, o Jaguaribe Carne não nutre grande simpatia nem demonstra vontade de agregá-la ao seu universo musical, dadas as íntimas relações que ela mantém com a indústria fonográfica e a sua desvinculação do ideal de transformação social através da arte defendido pelo grupo. Com a palavra final sobre a questão Tropicália-Jaguaribe Carne, Pedro Osmar:

Nunca fomos tropicalistas, na linha direta do tropicalismo baiano! Mas se considerarmos as ideias e conceitos e resultados do artista carioca Hélio Oiticica, aí sim, somos tropicalistas. As instalações e objetos de Hélio Oiticica sempre me interessaram muito, seus “bóides”, “penetráveis”, “parangolés” e a sua linha construtivista de pinturas sempre me provocou muito. Desse tropicalismo eu bebo até hoje. Nossa música, as ideias da arte do Jaguaribe Carne tem muito a ver com as artes plásticas (OSMAR, 2014).

O trecho final da fala de Pedro Osmar transcrita acima vai ao encontro do que afirmei no primeiro parágrafo deste subitem: sendo não apenas um grupo musical, mas um “movimento de ideias”, o Jaguaribe Carne possui referências que não se restringem ao universo da música. A diversidade de linguagens artísticas pelas quais os paraibanos se interessam é talvez a grande responsável pelos diálogos mantidos com outras áreas, a exemplo das artes plásticas. Com experiência profissional nos campos da publicidade e das artes

visuais,⁷⁵ Pedro Osmar (bem mais que Paulo Ró, a julgar por suas trajetórias individuais) expressa o seu fascínio e curiosidade pelas artes plásticas também através do trabalho desenvolvido pelo Jaguaribe Carne – a ideia das mil capas diferentes para o disco *Jaguaribe Carne Instrumental* é um bom exemplo disso.

De acordo com Jaldes Meneses, outra influência importante, que possui vinculações tanto com aspectos musicais quanto visuais do grupo, é a das vanguardas literárias, em particular o poema-processo. Em suas palavras, essas vanguardas, “de uma maneira ou de outra, influenciaram o Jaguaribe Carne. Não diria de maneira sistemática, mas de maneira mais heterodoxa, mais empírica”. As discussões em torno da Revista de cultura *Vozes*, “que unia o concretismo, a poesia-práxis, o poema-processo” também eram relevantes para o grupo de amigos de Jaguaribe interessados em arte e cultura (MENESES, 2014). Walter Galvão também assinala o mesmo interesse em seu depoimento:

(...) nós discutíamos, além da questão musical, a questão do poema-processo por termos a ligação geracional de Carlos Aranha, Cleodato Porto, o próprio Sérgio de Castro Pinto com José Nêumane Pinto, Bráulio Tavares, que articularam uma *pensata*, vamos dizer assim, a respeito do avanço estrutural que a lógica geométrica ou arquitetural do poema-processo (...) Pedro Osmar fazendo poema-processo também, que seria um desdobramento criativo do trabalho dos irmãos Campos. Você tinha o Pedro como um índice e também, obviamente, como um sintoma desse tipo de coisa, porque no expressionismo de peças gráficas de Pedro, não só o poema-processo, mas também os quadros, as montagens, as interferências abstratas, havia essa preocupação (GALVÃO, 2014).

Segundo Hollanda (2004, p. 42), uma das formas de engajamento que marcam os anos 1960 no Brasil é a atuação das vanguardas. A partir da emergência do concretismo, em meados da década de 1950, consolidam-se “propostas de maior rigor formal, de adequação (e mesmo superação) da palavra às técnicas de comunicação próprias às sociedades urbano-industriais e a reivindicação da modernidade no centro do discurso poético”. Ainda conforme esta autora,

75 Entre os seus principais trabalhos listados em uma espécie de currículo disponibilizado via *Facebook*, Pedro Osmar cita uma agência de publicidade (Agência Real 2000), além da experiência profissional com “criação e direção de arte, desenvolvendo projetos de sinalização para empresas”. Como artista plástico, participou por duas vezes do SAMAP - Salão de Artes Plásticas da FUNJOPE, nos espaços NAC-Núcleo De Arte Contemporânea da UEFPB e no Mezanino I da Fundação Espaço Cultural do Governo do Estado da Paraíba, em João Pessoa. Em meados dos anos 1990, expôs a instalação "O Estupro da Mata Atlântica" na Galeria Archidy Picado, também localizada na Fundação Espaço Cultural.

Hoje me parece que talvez tenha sido exatamente do casamento entre o CPC e as vanguardas, que sugere uma aparente incompatibilidade de gênios, que a produção cultural brasileira pôde aprofundar suas questões mais graves. Supostos adversários, o experimentalismo formal e as propostas da arte popular revolucionária criam uma forte tensão que alimenta e percorre tanto a produção cultural do período quanto a das tendências mais recentes. (...) há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja história de vida, em muitos casos, se submetida a exame, revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda, às quais muitas vezes estiveram integrados; eram pessoas que assumiam socialmente um discurso militante e que, em diversos momentos, foram vítimas da repressão policial (HOLLANDA, 2004, p. 42-43).

“O experimentalismo formal” e “as propostas da arte popular revolucionária”: como não enxergar muito desses dois “supostos adversários” no trabalho do Jaguaribe Carne? Seja através de sua produção (musical, poética, visual, etc.) ou das ações de guerrilha cultural, o grupo paraibano sempre pautou-se nas experimentações radicais e na ideia de uma arte emancipadora e revolucionária. Sendo assim, é natural que as vanguardas literárias – com a sua “crença nos aspectos revolucionários da palavra poética” e a “militância política de seus participantes” - tenham exercido uma influência considerável no pensamento de Pedro Osmar e de Paulo Ró. Seja através da postura militante, dos diálogos mantidos com indivíduos e organizações ligados à esquerda ou da repressão policial que eventualmente experimentaram (vide a polêmica apresentação no Festival Nordestino de MPB, realizado no Recife, citada no capítulo anterior), o Jaguaribe Carne aproxima-se em diversos aspectos dessas vanguardas. Dentre estas, a que exerceria maior impacto sobre o grupo seria o poema-processo.

Mas em que consiste o poema-processo? De acordo com Hollanda (2004, p. 56-57), trata-se de uma radicalização das ideias visuais e não-discursivas propostas pelo concretismo, tendo como objetivo ser “um poema sem poesia”. Dotada da inclinação revolucionária típica do período e prezando por posições radicais (“é preciso espantar pela radicalidade”, dizia o seu manifesto), a vanguarda processo valorizava a leitura e a elaboração visual de seus poemas, bem como a intervenção de seus participantes. Este seria o seu grande diferencial, na visão da autora:

Entre outros feitos (...), num protesto contra a discursividade e a retórica literária, em grande espetáculo público, chegaram a picar Drummond em pedaços – não o poeta, mas seus livros -, nas escadarias do Teatro Municipal

num belo dia de verão carioca. Essa saída para as ruas é, contudo, um novo dado em relação ao 'gabinetismo' das vanguardas. Realizada dessa forma agressiva, ela correspondia a uma tática de *happening* que estava sendo testada em outros setores da produção cultural do momento e que absorviam as reformulações táticas das esquerdas a nível internacional, agora privilegiando a guerrilha revolucionária. Nesse sentido a vanguarda processo de alguma forma se articula com a atitude mais bem-sucedida nos outros canais (...) de interferência enquanto atuação e mobilização de público pela via do espetáculo agressivo (HOLLANDA, 2004, p. 57).

Não é muito difícil identificar a influência da vanguarda processo ao longo da trajetória do Jaguaribe Carne. Além da postura radical e da busca de mobilização de público através de apresentações surpreendentes e agressivas – aspectos já suficientemente debatidos aqui –, é importante sublinhar a questão da “saída para as ruas”: fundado por indivíduos pouco afeitos ao universo acadêmico e atuando de forma independente (em tempos onde não havia Internet, diga-se de passagem), o Jaguaribe Carne baseou o seu *modus operandi* no “corpo a corpo” com o público, nos *happenings* e intervenções em espaços diversos – nada, portanto, mais guerrilheiro e, de certo modo, antiacadêmico.⁷⁶ De modo mais direto, é possível perceber a influência do estilo concretista em poemas escritos por Pedro Osmar e em músicas como “Liquidificador Industrial” e “Tancredo Neves” (também de autoria de Pedro Osmar), cujas letras parecem se ocupar das “funções e relações das palavras, relações que levam em conta uma organização ético-acústica (...), proporcionando a exploração de uma sintaxe visual onde o conflito forma e fundo (...) passa a ter um papel fundamental (...)” (HOLLANDA, 2004, p. 44).

Tamanha diversidade de influências agrega ao Jaguaribe Carne uma excentricidade até então inédita no meio artístico-cultural paraibano. A música é certamente o epicentro da variada produção jaguaribecarneana, e é dela que irei me ocupar no próximo capítulo.

76 Embora, em entrevista concedida a mim e ao professor Elio Flores, Paulo Ró (2014) tenha relativizado um possível “sentido antiacadêmico” na produção e atuação do grupo, acredito que este transparece sutilmente em outros posicionamentos e reflexões de seus fundadores. Pedro Osmar, por exemplo, em conversa informal comigo através do *Facebook*, quando comentei sobre os prazos e limitações relacionadas à escrita da dissertação, reagiu rindo e se referindo à universidade como “uma jaula (...) por isso que eu nunca entrei”.

3 A MÚSICA EM MOVIMENTO: UMA ANÁLISE DOS HIBRIDISMOS MUSICAIS NA OBRA DO JAGUARIBE CARNE

Som e ruído compõem a trilha sonora do nosso dia a dia: eles se fazem presentes nas mais diversas experiências cotidianas, sejam estas individuais ou coletivas. Porém, quando os sons são trabalhados e ordenados – transformando-se, assim, em música –, nasce uma forma de manifestação artística dotada de força e expressividade impressionantes. A música encanta, diverte e emociona; é capaz de mexer tanto com os quadris quanto com o intelecto; como se não bastasse, ela pode ainda ser tomada como um instrumento de compreensão das culturas dos mais variados povos e das relações entre os mais diversos grupos sociais. Afinal, conforme afirma José Miguel Wisnik, “a música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade” (WISNIK, 1989, p. 13).

No capítulo 1, ao abordar a produção discográfica do Jaguaribe Carne, procedi à divisão desta em duas seções diferentes: na primeira (apresentada no subitem 1.5), foram reunidas as obras gravadas e/ou lançadas por Pedro Osmar e Paulo Ró separadamente. Na segunda, encontram-se os discos produzidos e lançados com o nome do grupo impresso na capa, quais sejam, *Jaguaribe Carne Instrumental* e *Vem no Vento*. É sobre estes dois álbuns que me debruçarei neste capítulo. Conforme dito anteriormente, observa-se que a discografia de Pedro Osmar está predominantemente voltada para o diálogo com os procedimentos das músicas instrumental, experimental e aleatória, ao passo que os trabalhos de Paulo Ró focam na produção de canções, boa parte delas composta em parceria com diversos poetas. Será interessante tentar perceber em que medida a produção coletiva do grupo se aproxima ou se distancia desses elementos presentes no universo musical dos dois irmãos.

Os dois discos supracitados serão analisados aqui à luz de um conceito que se mostra tão atraente quanto controverso nos dias atuais, o de hibridismo. Dada a polissemia do termo e a relativa polêmica que o cerca, penso que é importante primeiramente historicizá-lo, buscando apreender alguns dos significados que lhe foram atribuídos e contextos em que foi utilizado ao longo dos anos. Após essa breve exposição inicial, concentrarei o meu foco na ideia de hibridismo cultural, com particular ênfase no campo musical. Procuro trazer aqui a contribuição de diversos autores, oriundos de diferentes campos do conhecimento, tais como a história e os estudos culturais. Por fim, tomando o hibridismo como uma ferramenta teórica de compreensão da música popular, empreenderei uma análise de algumas faixas dos dois

referidos álbuns do Jaguaribe Carne, atentando principalmente para os processos de fusão e mistura presentes na produção musical do grupo, os quais são característicos de inúmeras manifestações musicais brasileiras e latino-americanas como um todo. Mas como analisar o material musical propriamente dito, de modo a apreender toda a sua complexidade e ao mesmo tempo não perder de vista as suas especificidades?

Por não se tratar de “matéria dócil”, a música impõe uma série de desafios ao historiador que deseja manejá-la em sua pesquisa. Sendo uma

Linguagem não-referencial, não amarrada à lógica de representação e da significação unívoca, o sentido da música não se deduz com um simples processo de decodificação; pelo contrário, ele se constrói numa trama de múltiplos agentes e *nunca* é totalmente transparente. (...) a Música (...) é o terreno onde vicejam certos mistérios da condição humana, exigindo daquele que chega o cuidado e a gravidade de quem deve colocar a si mesmo em questão (ASSIS *et al*, 2009, p. 8).

Desse modo, um primeiro ponto fundamental é levar em consideração as especificidades da música enquanto fonte e objeto de pesquisa. No caso específico da música popular, devido à fusão de linguagens que opera (música, poesia e *performance*) e às séries informativas nas quais estas implicam (sociológicas, históricas, estéticas, etc.), é importante reafirmar a necessidade de uma abordagem analítica interdisciplinar, a qual busque o diálogo e a incorporação de conhecimentos produzidos em diversas áreas (ASSIS *et al*, 2009, p. 16). Essa abordagem interdisciplinar contribui para um estudo da canção de maneira mais ampla, articulando elementos poéticos e musicais e incorporando o material musical propriamente dito (partituras, fonogramas ou vídeos). Tais procedimentos, conforme salienta Napolitano (2005a; 2005b), permitem ao historiador discutir a música popular em toda a sua complexidade, bem como explorar ao máximo suas potencialidades enquanto fonte histórica.

Ao decidir trabalhar com as músicas do Jaguaribe Carne, uma das principais dificuldades foi a interpretação e crítica da fonte musical enquanto linguagem específica. Como um pesquisador desprovido de grandes conhecimentos em teoria musical pode lidar com a linguagem musical da canção? Trata-se de um obstáculo considerável, porém capaz de ser suplantado. Conforme dito na introdução, é possível que um ouvinte atento consiga distinguir alguns elementos importantes de uma canção, tais como gêneros (*jazz*, *rock*, *forró*, etc.), andamentos (lento, acelerado, moderado) e tipos de instrumentos (cordas, sopro,

acústico, elétrico, etc.). Apesar de haver estudado teoria musical por alguns anos e de também atuar como músico e compositor há algum tempo, a análise do material musical que empreendo aqui não adentra o território de uma sintaxe musical mais elaborada – ou seja, não serão travadas discussões mais aprofundadas acerca de encadeamentos harmônicos ou perfis rítmicos, só para citar dois exemplos. Evidentemente, para melhor demonstrar determinados aspectos relativos aos hibridismos musicais do Jaguaribe Carne, algumas incursões breves no mundo da linguagem musical serão relevantes e até necessárias. Todavia, o leitor (especialmente aquele dotado de uma formação específica na área musical) poderá constatar que uma análise pormenorizada das músicas do grupo paraibano foge aos limites do meu conhecimento musical e também dos propósitos deste trabalho. Em que pesem as recomendações de diversos autores e os relativos avanços percebidos nas últimas décadas, o número de trabalhos historiográficos que se detém nos elementos musicais da canção/música popular ainda é bastante escasso. O exercício de análise empreendido aqui busca contribuir de alguma forma para a reversão desse quadro.

Para realizar a análise de parte da produção musical do Jaguaribe Carne durante o período recortado pela pesquisa, adotei como principal referência o trabalho de Vargas (2008), cujo objetivo central é analisar a presença dos hibridismos musicais na obra do grupo Chico Science & Nação Zumbi. Através da análise de canções presentes nos dois primeiros discos do grupo pernambucano, o autor investiga a dinâmica híbrida presente em suas composições, as quais mesclam gêneros e instrumentos regionais (maracatu, embolada, alfaias, etc.) com formais musicais globalizadas (*funk/soul, rap, rock*). Tendo o mérito de tomar como objeto todas as canções do grupo presentes nesses dois primeiros discos e de atentar para dimensões poéticas (as letras), musicais (estruturas rítmicas e arranjos instrumentais das músicas), bem como a *performance* do grupo em suas apresentações ao vivo e também as dimensões imagéticas (as capas dos dois discos), o estudo de Vargas me parece um modelo instigante a ser seguido. Sua análise consegue equilibrar bem as dimensões supracitadas e atingir de maneira satisfatória o objetivo da obra.

No caso deste trabalho, também procuro atentar de alguma maneira para as diversas dimensões relativas à música do Jaguaribe Carne, porém focando especificamente na linguagem musical. Entendo que, embora os elementos poéticos e imagéticos também sejam importantes para compreender a obra do grupo paraibano, a dimensão musical é a que melhor

permite visualizar os hibridismos presentes em sua produção fonográfica. Desse modo, não serão privilegiadas as letras das músicas e as capas dos dois discos selecionados, mas os elementos propriamente musicais, tais como os gêneros, as estruturas rítmicas e os arranjos instrumentais. Outro trabalho que aponta caminhos interessantes é o de Freire & Santos (2013), cujo intuito central é analisar os hibridismos presentes na produção musical do Grupo Medusa. Formado na cidade de São Paulo e dedicado à música instrumental, o Grupo Medusa articula, segundo estes autores, elementos da linguagem musical de gêneros populares brasileiros e norte-americanos, tais como o samba e o *jazz*. Este artigo é particularmente interessante pelo tipo de análise musical proposto: ao abordar uma das músicas do grupo, intitulada “Pé no Chão”, os autores analisam os seus elementos estruturais (autoria, duração, instrumentação, disposição de seções/partes da música), rítmicos (análise dos compassos) e harmônicos e melódicos (tonalidade, acordes, escalas utilizadas). Obviamente, pela apurada formação musical dos autores (ambos são pós-graduados em Música e atuam como músicos instrumentistas regularmente), a análise é desenvolvida de maneira bastante pormenorizada, inclusive com a transcrição de vários trechos da música em partitura. Embora as minhas limitações técnicas não me permitam tal aprofundamento, considero a divisão proposta por esses autores (elementos estruturais, rítmicos, harmônicos e melódicos) uma boa maneira de analisar o material musical, destrinchando os seus principais aspectos e buscando tornar a associação de gêneros musicais distintos – ou seja, a dinâmica híbrida – mais compreensível. Trata-se, portanto, de uma referência valiosa para o tipo de análise desenvolvido aqui.

A escolha das faixas a serem analisadas foi certamente uma das tarefas mais difíceis. Num primeiro momento, quase sempre há o desejo e o entusiasmo típicos do pesquisador apaixonado por seu objeto, motivando-o a trabalhar com uma amostragem que, de tão extensa, rapidamente se mostra inviável. Nesse processo de seleção, tentei priorizar as composições que me permitissem demonstrar de maneira mais clara a diversidade e a dinâmica dos hibridismos presentes na produção musical do Jaguaribe Carne. Para atingir tal objetivo, os aspectos musicais prevaleceram sobre os demais (poéticos, imagéticos), conforme afirmei anteriormente. Em *Jaguaribe Carne Instrumental*, um trabalho quase que exclusivamente de música instrumental, abordo composições que dialogam, cada uma à sua maneira, com os mais diferentes dados musicais que compõem o caldeirão sonoro jaguaribecarneano – gêneros musicais populares, como o frevo, o baião e a ciranda; música

das vanguardas do século XX (minimalismo, atonalismo, experimentalismo). Já em *Vem no Vento*, sigo privilegiando esses diálogos entre os elementos musicais mais díspares e aparentemente inconciliáveis na produção do grupo (forró, *funk*, aboio, *rap*, música indiana, música armorial, etc.). Porém, por se tratar de um disco de canções, as letras surgem como um elemento adicional nas análises empreendidas – por um lado, auxiliando na visualização das fusões musicais empreendidas pelo grupo; por outro, permitindo alargar a compreensão acerca de determinados aspectos observados ao longo do trabalho, tais como a visão política de Pedro Osmar e Paulo Ró, por exemplo.

3.1 O hibridismo em debate

O escritor Salman Rushdie afirmou certa vez que “o hibridismo, a impureza, a mistura, a transformação que vem de novas e inusitadas combinações dos seres humanos, culturas, ideias, políticas, filmes, canções” é “como a novidade entra no mundo” (RUSHDIE *apud* HALL, 2013, p. 37-38). Em tempos onde os encontros culturais são intensos e recorrentes, os termos citados pelo romancista anglo-indiano encontram-se cada vez mais em debate. Para Peter Burke, “a globalização cultural envolve hibridização. Por mais que reajamos a ela, não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização” (BURKE, 2006, p. 14). Neste subitem, o hibridismo ocupa, sem sombra de dúvidas, o centro das discussões; porém, antes de abordá-lo, penso que é importante discutir – ainda que brevemente – o *status* da cultura na contemporaneidade.

Para uma ampla parcela de acadêmicos e intelectuais das mais diversas partes do mundo, há fortes indícios de que vivemos uma era de explosão ou predominância da cultura. A variedade e a popularidade de expressões como *multicultural*, *política cultural* e *identidade cultural*, só para ficar em alguns exemplos, parecem atestar tal opinião. Conforme aponta Carvalho (2002, p. 169-176), essa “virada cultural nos estudos das sociedades humanas”, cuja origem remonta ao século XX, se reflete no crescente número de publicações acadêmicas e debates que privilegiam “a abordagem cultural no estudo do social” e chega ao século XXI sem dar sinais de enfraquecimento. Entre as últimas gerações de historiadores, tornou-se cada vez mais comum o interesse por campos vinculados à história cultural – história cultural da violência, história cultural da política, história cultural do beijo e do desejo, história cultural

das emoções, etc. (FLORES, 2007, p. 87). Trata-se de uma lista extensa e que inclui objetos dos mais variados e inusitados possíveis. Parece evidente, pois, que estamos diante de um verdadeiro *boom* da cultura – um fenômeno cuja amplitude e implicações têm ocupado inúmeros teóricos e estudiosos ao redor do mundo.

É preciso atentar, contudo, para a complexidade que envolve a questão cultural nos dias atuais. O processo de globalização – o qual, de acordo com Hall (2013, p. 64-65), não é algo novo, mas tem se intensificado e assumido novas formas desde a década de 1970 – é um fator importante a ser levado em consideração. Tendo sua história coincidido com a época da expansão e das conquistas europeias e com a constituição dos mercados capitalistas mundiais, a globalização apresenta novas características na contemporaneidade. As culturas cada vez mais se recusam a estar completamente encarceradas no interior das fronteiras do Estado-nação: embora tenham os seus “locais”, não é tarefa fácil delimitar as suas origens. Afinal, “como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos” (HALL, 2013, p. 40). Esta nova configuração do fenômeno da globalização implica, entre outras coisas, uma desestabilização da ideia de cultura e uma nova compreensão desta. Sobre esta questão, afirma Néstor García Canclini:

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna quando criam mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuíram fronteiras e alfândegas, assim como a autonomia das tradições locais; propiciam mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. (...) Ao estudar movimentos recentes de globalização, advertimos que estes não só integram e geram mestiçagens; também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras (CANCLINI, 2013, p. XXXI).

Os amplos e irrefreáveis fluxos não regulados de povos e culturas ao redor do globo fazem crescer a relevância da tarefa de pensar os diálogos, trocas e interpenetrações entre os diversos elementos que se cruzam. No âmbito dos estudos sobre cultura, estes encontros têm sido descritos e analisados sob as mais diversas denominações. Em seu livro *Hibridismo Cultural*, Peter Burke elenca alguns desses termos - “empréstimo”, “acomodação”, “tradução”, “mistura”, “fusão”, “crioulização”, “sincretismo”, entre outros –, bem como se dedica a pesar os prós e os contras de cada um destes (BURKE, 2006, p. 39-63). Evidente que não cabe aqui uma explicação mais detalhada acerca dessa miríade de terminologias. Me

limitarei a discutir o conceito de hibridismo – o qual, a exemplo de outros termos e metáforas existentes, apresenta-se tão útil quanto controverso. É importante ressaltar, conforme afirma Reinhart Koselleck (2006, p. 97-118), que um conceito não é apenas uma palavra portadora de múltiplos significados, mas também uma construção sociopolítica, representativa das tensões sociais produzidas pelos sujeitos em suas relações. Sendo assim, traçar uma breve história do conceito de hibridismo antes de abordá-lo propriamente parece ser um bom caminho a seguir.

Investigando as raízes etimológicas do termo, é possível descobrir que o adjetivo “híbrido” deriva do grego *hybris*, que, por sua vez, tem raiz no indo-europeu *ut + qweri* (força exagerada, peso excessivo) (CAMPOS, 2013, p. 6). Entre os gregos antigos, este substantivo feminino significava um descomedimento, uma desmesura que ultrapassa a medida humana (*métron*). Representava, pois, uma violência, posto que, ao ultrapassar o *métron*, o ser humano teria a pretensão de competir com a divindade, portando-se de maneira insolente e ultrajante. Desse modo, metaforicamente falando, o termo *hybris* pode significar impetuosidade, um orgulho que desafia as leis morais. Há uma frequente aplicação do conceito nas tragédias gregas, nas quais o protagonista transgride tais leis vigentes na *polis* e também as proibições impostas pelos deuses, o que normalmente leva à sua queda.⁷⁷

O século XIX marca o *début* do conceito de hibridismo no meio científico. O monge e botânico Gregor Mendel consagra o uso do termo “híbrido” para dar nome a organismos criados de forma artificial a partir do cruzamento de espécies naturais – na linguagem da genética atual, trata-se da criação de um novo DNA. Em *On the origin of the species*, Charles Darwin também se ocupa da discussão sobre o hibridismo. Ao contrário de seus contemporâneos mais puristas, o naturalista britânico não acreditava que a esterilidade dos híbridos fosse universal e irreversível, muito menos um “artifício da Natureza” para manter a pureza das espécies. Para Darwin, o cruzamento entre espécies era possível e não necessariamente apontava para uma degeneração que devesse ser evitada (PIEDEDE, 2011, p. 103; KERN, 2004, p. 53-54).

Com suas análises referentes ao hibridismo vegetal, o hoje revolucionário livro de

⁷⁷ Informações extraídas de verbete do *E-Dicionário de Termos Literários*. Selma Calazans: s.v. “Hybris”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=259:hybris&task=viewlink>. Acesso em: 24 jan. 2015.

Darwin obteve grande repercussão na segunda metade do século XIX – a mesma época em que o conceito de hibridismo passa a ser utilizado pelas ciências sociais de então. No campo das humanidades, o termo é apropriado como metáfora biológica sobre “raças humanas”, tendo justamente a ideia de “vontade de pureza” do mundo natural como regente dessa apropriação. O mestiço – resultado da mescla de raças diferentes – é o ser humano “híbrido” que, a exemplo das espécies vegetais híbridas, apresentaria claros sinais de degeneração, sendo considerado, por conseguinte, inferior aos seres humanos “puros”. Essa linha de raciocínio serviu de fundamento para estudos que interpretavam sociedades com alto grau de miscigenação como um “caos sem raça”, incapazes de se desenvolver de maneira plenamente estável – há ecos desses estudos em autores como Euclides da Cunha, para quem a mestiçagem era “um retrocesso”, e o mestiço, “um decaído” - e também para o discurso antropológico de conquista e colonização. O acirramento do debate sobre a mistura de raças acabou por adentrar o século XX, vinculando-se posteriormente aos discursos de superioridade da “raça branca” e de punição natural aos seres híbridos – os quais, por sua vez, relacionam-se intimamente com o discurso nazista e as duas grandes guerras mundiais (FILHO, 2010, p. 29; KERN, 2004, p. 54-55; PIEDADE, 2011, p. 103).

De acordo com Kern (2004, p. 55-56), o conceito de hibridismo ressurge revigorado nas últimas décadas do século XX, especialmente entre as ciências humanas. Na década de 1980, os estudos pós-coloniais redimensionam o conceito, buscando desfazer a sua associação com as pesadas significações do passado. Com o gradual enfraquecimento do discurso sobre as raças, ganha espaço a ideia de *hibridismo cultural*, termo com o qual Peter Burke nomeia um de seus livros. O vigor contemporâneo da noção de hibridismo não se restringe apenas aos estudos pós-coloniais, mas também dissemina-se rapidamente em outras áreas, tais como a crítica literária, a história e as artes. Nessa revalorização do termo no interior das ciências humanas, é interessante notar que “as transformações da cultura e a criação de categorias híbridas não são entendidas como uma violação da natureza, nem como ato da soberba humana (...) e nem sempre como processos que envolvem ideologias implícitas” (PIEADADE, 2011, p. 104). Este entendimento é importante para a aplicação do conceito de hibridismo que farei mais adiante, ao trabalhar o material musical do Jaguaribe Carne.

Conforme Filho (2010, p. 28-30), embora fenômenos culturais de hibridação estejam presentes ao longo de toda a história da humanidade, o termo hibridismo ganha força em fins

do século XX, precisamente quando passa a ser utilizado nas explicações dos fenômenos culturais ligados à pós-modernidade e à globalização. Contudo, embora se torne um conceito-chave nos estudos culturais e se expanda para outros campos do conhecimento, o hibridismo apresenta-se envolto em controvérsia, “pois nem tudo é festividade em sua recepção”. O autor alerta para o perigo de abordar as questões referentes à mistura e fusão culturais de maneira celebratória, pois há o risco de incorrer em raciocínios simplórios ou negligentes em relação às contradições inerentes ao conceito. Ou seja, “mesmo com a tendência geral mais festiva no uso e recepção do hibridismo cultural nas três últimas décadas, a controvérsia e a impossibilidade de essencialismo são sua marca indispensável” (FILHO, 2010, p. 29). Mas por que insistir então num termo tão controverso e marcado pela falta de univocidade? Talvez pelo fato de que sua força e validade residem justamente no seu caráter múltiplo e impreciso.

Para Kern (2004, p. 56-58), a atual veiculação do conceito de hibridismo apresenta duas fortes facetas: uma política, outra estética. Um nome que contribuiu de maneira significativa para a consolidação da primeira destas é o de Néstor García Canclini. Este argentino que vive no México – um indivíduo, pois, que encarna a experiência de uma identidade dupla ou mista, tal como outros teóricos do hibridismo⁷⁸ – é o autor de *Culturas Híbridas*, hoje considerada uma obra clássica sobre o tema. Nela, Canclini propõe uma reflexão sobre o fenômeno da hibridação (como ele prefere chamar) cultural na América Latina, região cujo contexto é marcado pela peculiaridade de suas relações com a modernidade – a qual, segundo o autor, “ainda não terminou de chegar” na região – e também pela complexidade dos diálogos entre as culturas erudita, popular e de massas. Canclini entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. XIX).

Segundo este autor, é mais profícuo pensar em “processos de hibridação” do que em “hibridez”, uma vez que a ideia de processo possui maior capacidade de englobar todo o dinamismo e amplitude relacionados ao híbrido. Para Canclini, é importante que os estudos sobre hibridação não se limitem apenas a descrever misturas interculturais, mas procurem

78 Peter Burke (2006, p. 15-16) cita os nomes de alguns desses teóricos de identidade múltipla ou fragmentada, entre eles, Homi Bhabha (indiano que foi professor na Inglaterra e posteriormente migrou para os Estados Unidos), Stuart Hall (jamaicano que viveu a maior parte de sua vida na Inglaterra) e Edward Said (palestino que cresceu no Egito e é professor nos Estados Unidos).

avançar no sentido de explicar esses processos, interpretando a reconstrução das relações de sentido nessas misturas. Esse avanço – de um caráter descritivo para um poder explicativo – permite a adoção de uma postura não ingênua acerca da noção de hibridação; afinal, nem sempre as culturas se fundem ou se integram facilmente. Há “o que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado”. Dessa forma, é preciso atentar para o fato de que as hibridações podem ser fecundas e produtivas, mas também conflituosas ou contraditórias (CANCLINI, 2013, p. XIX-XL).

Tendo embasado sua teoria sobre a “hibridación” utilizando vários artefatos culturais como exemplos (música, artesanato, grafite, quadrinhos, etc.), Canclini demonstra preocupação com a ação consciente dos agentes culturais – ao contrário de Peter Burke, por exemplo, para quem o termo hibridismo não se mostra muito adequado para analisar o papel do agente humano e suas ações conscientes nos processos de “trocas” e “misturas” culturais, já que, para ele, o termo “evoca o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimens botânicos” (BURKE, 2006, p. 55), dando assim pouca ênfase ao agente e à criatividade humanas. Embora a influência de Canclini entre críticos literários e teóricos da arte e da cultura seja notável, sua conceituação do hibridismo não deixou de ser alvo de duras críticas. Vários autores questionam o que consideram ser uma visão assaz otimista da hibridização – uma mescla que possui o poder de renovar a cultura, elaborando “novos sentidos” -, a qual ocultaria o seu sentido prático: servir de justificativa para a contínua exclusão da classe subalterna pela classe dominante, favorecendo o aumento do consumo de determinados bens culturais e a expansão capitalista sobre o mundo (KERN, 2004, p. 59-62).

Apesar das limitações e críticas atribuídas ao conceito de hibridismo cancliniano, há diversos autores que trabalham numa perspectiva próxima a do autor argentino, fazendo apropriações positivas do conceito e enfatizando o seu poder criativo e libertário. Parece ser o caso de Herom Vargas (2008a, p. 195), para quem o hibridismo “é, acima de tudo, um processo, um movimento sem centro que promove deslocamentos em vários sentidos conforme as situações históricas e os elementos culturais e de linguagem em amálgama”. Este processo ou movimento, conforme o autor, estaria verdadeiramente desprendido de amarras, fugindo à consciência dos povos e não possuindo qualquer caráter teleológico. Ao discutir fenômenos musicais na América Latina, Vargas rejeita as tentativas de determinação das

essências e identificação das origens e raízes. O hibridismo nasce e evolui a partir do livre contágio, alheio à ideia de conservação de um estado “puro” ou “original”. Para este autor, o aspecto mutante e híbrido da cultura latino-americana é o que sobressai e se permite ser analisado (VARGAS, 2008a, p. 195-229).

Vargas (2008a, p. 20) ressalta que, por estar fundado na mistura e na multiplicidade, o objeto cultural híbrido pressupõe ideias de fratura e deslocamento, as quais apavoram “os espíritos acostumados às ordenações racionalizantes dos discursos construídos pelas ciências”. Sua instabilidade, além de questionar as essências e de não expressar muito claramente uma fonte de origem, põe em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele. Ainda segundo o autor,

(...) o híbrido se deixa levar pela instabilidade da mudança constante e faz com que as observações sobre ele tendam a esterilizar-se, pois dificilmente conseguem absorver essa dinâmica. Quaisquer teorias, para abarcar sua instabilidade, tendem a ser questionadas se visam apenas ao seu enquadramento em conceitos apriorísticos (...). Nessa medida, ele é sempre escorregadio simplesmente porque é selvagem e experimental pela própria natureza (VARGAS, 2008a, p. 21).

Realizando a incorporação de elementos múltiplos, o estado híbrido não pode ser reduzido a dualidades ou subordinado a sínteses rasas. Os elementos que travam contato no início de sua formação não são necessária ou totalmente anulados num segundo momento, podendo ser mantidos ou sobrepostos – o que contraria uma lógica de superação de estágios anteriores. Incorporando o dialogismo e a polifonia, “o hibridismo é um processo selvagem de rompimento com as estabilidades teóricas (...) como um celeiro de criações, seduz e fascina (...). Agnóstico e desvairado, o híbrido funda sobre si novos olhares e escutas” (VARGAS, 2008a, p. 22-23).

Alguns autores caracterizam o hibridismo como um processo ambivalente, marcado por antagonismos que resultam da negociação cultural. É o caso de Homi Bhabha, para quem o hibridismo apresenta-se como resultado do choque e da tensão estabelecida no contato entre duas culturas. Para Bhabha, tal processo conflituoso não se resolve na condição híbrida; não há o surgimento de algo novo a partir do encontro entre diferentes matrizes culturais (SOUSA, 2012, p. 1-8). Longe de ser um facilitador do entendimento entre os povos ou a forma “como a novidade entra no mundo”, o hibridismo aparece aqui dotado de um caráter

beligerante e incômodo, “como uma agência contestadora, antagonística, funcionando no entretempo do signo/símbolo, que é um espaço intervalar entre as regras do embate (BHABHA *apud* KERN, 2004, p. 63).

Localizando-se no interior dos discursos estabelecidos entre colonizador e colonizado – e com este apropriando-se do discurso daquele de maneira proposital, visando à confusão e à resistência –, o conceito de hibridismo elaborado por Bhabha alarga o papel da consciência do agente humano e também o apresenta como um processo mais instável que o conceituado por Canclini (KERN, 2004, p. 62-64). Sob este prisma, conforme Sousa (2012, p. 5), o contato ou o diálogo entre culturas distintas não traz ao indivíduo uma sensação de completude, mas a percepção de que sua identidade está em constante reconstrução, o que o torna incapaz de decidir qual matriz cultural o representa melhor.

Até o momento, a discussão desenvolvida aqui enfatizou a faceta política do conceito de hibridismo. Mas há também uma outra faceta: a estética. No universo das artes, a hibridação pode ser abordada a partir de atividades vinculadas à criatividade individual e coletiva. Para autores como Boaventura de Sousa Santos e Nikos Papastergiadis, é neste universo que as experiências de hibridação têm alcançado uma consciência crítica mais vasta (FILHO, 2010, p. 31). É interessante notar que

nas artes, a mistura de técnicas, materiais e gêneros artísticos dispares é, via de regra, entendida como intencionalmente contestadoras, (...) uma provocação a uma série de normas estabelecidas pelas culturas hegemônicas. (...) a hibridação em artes é tida como um modo de fazer, tanto original quanto contestador (...) (KERN, 2004, p. 57).

“Caindo em mãos erradas”, ou seja, sendo conduzido por aqueles que estão no poder e assim tornando-se instrumento das culturas hegemônicas, o processo de hibridismo pode ser visto como algo perigoso. Todavia, sendo conduzido por aqueles que encontram-se em posições menos favorecidas, desrespeitando os limites entre categorias e gêneros, o híbrido aparece então como um elemento criativo, libertário, “subversivo” (KERN, 2004, p. 59-60). Conforme Piedade (2011, p. 110), o imperioso caráter ideológico atribuído pelos estudos pós-coloniais à ideia de hibridismo é indiscutivelmente importante, porém “muitas vezes simplesmente não é o caso”, como na aplicação desse conceito no campo da música. Este raciocínio me parece possível de ser aplicado a esta pesquisa, uma vez que a forma como utilizo o conceito de hibridismo não se aproxima de sua faceta política, mas tão-somente o

toma como uma ferramenta teórica de compreensão da música produzida pelo Jaguaribe Carne.

Os estudos sobre hibridação encontram na música um terreno vasto e fértil para se desenvolver. Tomemos o caso da música/canção popular: conforme Vargas (2008b, p. 1-2), o seu caráter híbrido está posto desde o início, haja vista a junção de linguagens que a constitui (música, letra e performance) e a maneira íntima como se relaciona com o contexto que a cerca. É preciso olhar atentamente para estes dois pontos, pois os mesmos ajudam a compreender as diversas peculiaridades inerentes à música popular. Ao tomar a música enquanto objeto de análise, importa considerar que esta “porta consigo necessariamente nexos sócio-culturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores”. Sendo assim, “os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons” (PIEADADE, 2011, p. 104). Sobre o caráter híbrido e mutante da música popular, creio que é importante atentar para a seguinte fala de José Miguel Wisnik acerca das características da canção popular brasileira:

O fenômeno da música popular brasileira talvez espante até hoje, e talvez por isso mesmo também continue pouco entendido na cabeça do país, por causa dessa mistura em meio a qual se produz: a) embora mantenha um cordão de ligação com a cultura popular não-letrada, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; b) embora deixe-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem; c) embora se reproduza dentro do contexto da indústria cultural, não se reduz às regras da standardização. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles.

Sendo assim, esse tipo de música não tem uma pureza a defender: a das origens da Nação, por exemplo (que um romantismo quer ver no folclore), a da Ciência (pela qual zela a cultura universitária), a da soberania da Arte (cultuada tantas vezes hieraticamente pelos seus representantes eruditos). Por isso mesmo, não pode ser lido simplesmente pelos critérios críticos da Autenticidade nacional, nem da Verdade racional, nem da pura Qualidade. Trata-se de um caldeirão – mercado pululante onde várias tradições vieram a se confundir e se cruzar, quando não na intencionalidade criadora, no ouvido atento ou distraído de todos nós (WISNIK, 2005, p. 30).

Embora bastante longa, a citação acima é interessante por diversos aspectos: primeiramente, por enfatizar a natureza híbrida da música popular do Brasil – produzida em meio à mistura de elementos oriundos das culturas popular, erudita e de massa (diga-se de passagem, termos hoje considerados ultrapassados por uma expressiva ala dos estudos

culturais),⁷⁹ ela não se encaixa perfeitamente em nenhum dos sistemas culturais, ao mesmo tempo em que transpassa todos eles. Por carregar em seu DNA esse dado de promiscuidade, essa música está longe de buscar a preservação de um estado de pureza ou originalidade. Ela também é alheia às tentativas de determinação de suas essências ou à identificação de suas raízes. Afinal de contas, o seu nascedouro e desenvolvimento encontram-se atrelados aos processos de mistura e contágio que a constituem, conforme o pensamento de Vargas exposto em parágrafos anteriores. Esse caráter híbrido da música/canção popular, inerente à síntese de linguagens que a compõe, torna-se ainda mais acentuado em virtude de dois elementos principais: 1) a mercantilização e veiculação da canção por processos industriais no mercado urbano moderno; e 2) o ambiente cultural do continente latino-americano, tradicionalmente marcado por uma dinâmica histórica de sincretismos.

De acordo com Napolitano (2005a, p. 11-16), aquilo que conhecemos como música popular - ou mais especificamente como “canção” - é um produto do século XX. Sendo composta pela reunião de diversos elementos musicais, poéticos e performáticos advindos da música erudita (árias de ópera, corais, *bel canto*, etc.), da música “folclórica” (narrativas orais, cantos de trabalho, danças dramáticas camponesas, etc.) e do cancionero “interessado” dos séculos XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo), a música popular tem o seu engendramento, ocorrido entre fins do século XIX e início do século XX, ligado de maneira íntima ao processo de urbanização e ao advento das classes populares e médias urbanas. A nova estrutura socioeconômica que emergia, fruto do capitalismo monopolista, fazia crescer o interesse por um tipo de música fortemente vinculada à vida cultural e ao lazer urbanos. A formação dessa nova linguagem se deu a partir de três formas básicas de experiência musical moderna: a audiência (através dos fonogramas) ou execução (através das partituras) isolada, o espetáculo dramático-musical (tal como a opereta e o *music hall*) e as reuniões de dança (indo desde os mais luxuosos salões vienenses até os mais popularescos bordéis de cais de porto). Mesmo criticada e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais, a música popular (cantada ou instrumental) foi capaz de se estabelecer no gosto das novas camadas urbanas - tanto entre os extratos médios como entre as classes trabalhadoras, que, com o novo desenvolvimento industrial na passagem do

⁷⁹ É preciso, contudo, fazer a ressalva de que, embora presente em um livro publicado em 2005, este ensaio escrito por Wisnik data de 1979 – numa época, portanto, em que a divisão da cultura nos tradicionais campos (popular, erudito e de massa) era bastante recorrente.

século XIX para o século XX, cresciam de forma frenética. Em suma,

A consolidação do campo musical popular expressou novas sociabilidades oriundas da urbanização e da industrialização, novas composições demográficas e étnicas, novos valores nacionalistas, novas formas de progresso técnico e novos conflitos sociais, daí resultantes. Mais do que um produto alienado e alienante, servido para o deleite fácil de massas musicalmente burras e politicamente perigosas, a história da música popular no século XX revela um rico processo de luta e conflito estético e ideológico. Neste processo, os vários elementos que formam a música popular foram tema de discussões (formais e informais), alvo de políticas culturais (estatais ou não), foco de apreciações e apropriações diferentes, objeto de formatações tecnológicas e comerciais (NAPOLITANO, 2005a, p. 18).

Ainda em meio à discussão sobre a constituição do campo musical popular, o autor identifica a existência de “duas músicas populares” no Ocidente. Em seu entendimento, a experiência musical popular europeia e americana (das três Américas) precisam ser separadas, de modo a não desconsiderar as especificidades do processo de desenvolvimento histórico de cada uma delas. Na Europa, as camadas da pequena burguesia e as classes trabalhadoras praticamente compartilhavam do mesmo gosto musical, composto por óperas e operetas, canções românticas e formas mais dançantes, tais como as valsas e as polcas. Embora cada camada social fizesse suas apropriações específicas, a influência do sistema musical erudito era visível em aspectos como a performance vocal e o acompanhamento instrumental. Desse modo, “a música popular europeia desenvolveu gêneros e estilos que davam prioridade para a estrutura harmônico-melódica, evitando a marcação rítmica acentuada”. Alguns dos principais estilos e gêneros que compõem a base da música popular europeia – a *chanson* francesa, a *canzone* italiana, o fado português, entre outros – atestam tal fato. A música espanhola (mais precisamente, a flamenca), com seu acento rítmico irregular, é uma das raras exceções a essa tendência “melódico-sinfônico-operística” presente na música popular urbana desenvolvida no Velho Mundo (NAPOLITANO, 2005a, p. 16-17).

Nas Américas, o desenvolvimento da experiência musical popular tomou um rumo diferente. Embora no início tenham sido incorporadas formas e valores musicais tipicamente europeus – como o *bel canto*, as consonâncias harmônicas “agradáveis” e o ritmo suave (mesmo quando voltado para a dança) –, a constituição mestiça das novas camadas urbanas (especialmente dos estratos mais populares) acabou por gerar novas formas musicais. A

presença do padrão étnico de origem europeia, somada à numerosa descendência de grupos negros e indígenas foi um fator preponderante no desenvolvimento de alguns dos principais “gêneros” musicais do século XX, tais como o *jazz* norte-americano, o *son* e a *rumba* cubanos, o tango argentino e o samba brasileiro (NAPOLITANO, 2005, p. 17-18). Nesse sentido, é possível conceber o hibridismo como um conceito-chave para analisar e compreender a música popular da América Latina.

Esse diferencial híbrido da América Latina também é enfatizado por Vargas (2008a, p. 185-187), para quem as dinâmicas e as potencialidades do processo de hibridação no continente latino-americano ainda são pouco entendidas. Marca distintiva da região, a mestiçagem étnica, material e simbólica atingiu aqui um grau maior de profundidade, diversidade e criatividade em relação a outras partes do globo, tidas como menos mestiças (Europa, Ásia e África). Com isso, não está sendo afirmado qualquer tipo de superioridade ou inferioridade das culturas mais hibridizadas diante das outras – até porque, em algum grau e de alguma maneira, todas as sociedades do mundo são híbridas, “já que são sempre formas em estado dinâmico pelos contatos com elementos distintos daqueles identificados como propriamente seus” -, mas ressaltando-se o potencial híbrido visível em diversas formações socioculturais da América Latina, a exemplo da música/canção popular. Esta, por sua vez, tem sido comentada e analisada por um vasto número de autores sob a ótica do hibridismo. Entre eles, parece haver uma unanimidade: a de que a história da música popular na América Latina caracteriza-se por “um processo constante de desconstrução e síntese de padrões rítmicos, melódicos, harmônicos, poéticos e coreográficos trazidos pelos povos estabelecidos em cada região” (VARGAS, s/d, p. 6).

Com o advento do século XX, a reprodução técnica da canção e sua veiculação através dos mais diversos meios (rádio, televisão, internet) e formatos (discos, fitas cassetes, CDs) foram responsáveis por expandir e intensificar os processos de fusão e mistura que há muito já vinham se desenvolvendo em solo latino-americano. Os encontros e cruzamentos entre os povos indígenas de diversas regiões, africanos e ibéricos (estes já sincretizados a partir do encontro com o Oriente muçulmano) produziram incontáveis mesclas, as quais não podem ser definidas apenas pelas origens de cada um dos dados dos quais despontaram. Desse modo, o que se observa na música popular da América Latina é uma ampla gama de possibilidades abertas: dados musicais diversos (ritmos, escalas, instrumentos, cantos, etc.), oriundos dos

mais variados lugares e adaptados a novos contextos musicais - os quais, por sua vez, vão se modificando conforme as constantes contribuições recebidas. Assim tem sido o desenvolvimento da experiência musical popular no continente, desde a colonização até hoje (VARGAS, 2008a, p. 188; 2008b, p. 1-2).

O peculiar metabolismo estético-cultural já presente nas tradições árabe-ibéricas – fruto das relações construídas entre os cristãos peninsulares e os povos árabes, entre outros (como os berberes e os judeus), durante a Idade Média, marcadas por uma convivência mais amistosa e uma capacidade geral de incorporar diversos elementos culturais – acabou sendo trazido para a América Latina através do processo mercantilista concretizado por Portugal e Espanha, contribuindo sobremaneira para a dinâmica de hibridizações que aqui se intensificaria. Pensando especificamente no campo da música popular, fica claro que os elementos culturais ocidentais – associados aos europeus e, no caso específico do Brasil, aos portugueses – já chegaram no continente latino-americano sincretizados com os orientais, atestando que a música ibérica é muito mais plural e mestiça do que se imagina (o fado português parece ser um bom exemplo dessa síntese). A expansão marítima e a colonização, por sua vez, trouxeram consigo “uma ação de desenraizamento e de alargamento dos horizontes”, ampliando as áreas de contato do mundo ibérico e assim abarcando culturas do Oriente, dos indígenas centro e sul-americanos e, a partir do tráfico de escravos, dos africanos (VARGAS, 2008a, p. 190-197).

Ainda conforme Vargas (2008a, p. 203-208; s/d, p. 5-7), um dado importante sobre a canção popular é que, por estar vinculada aos ritos sociais (de ricos e pobres, alfabetizados ou não), ao mundo das ruas e do trabalho, ela possui uma propensão a receber elementos com facilidade e a sintetizá-los de maneira ágil. O respeito às tradições, às regras do “bem-tocar” e do “bem-cantar” são consideravelmente menores nesses universos onde a música popular se desenvolveu, tornando-a um produto característico da fluidez inconstante da vida urbana cotidiana. Na América Latina, o tonalismo e a simplificação da estrutura rítmica - característicos da música ocidental - encontram-se com as melodias modais e as polirritmias - típicas de tradições musicais africanas e indígenas. Os elementos nacionais e estrangeiros, arcaicos e modernos se sobrepõem, escalas e ritmos se adaptam, instrumentos passam a ser tocados de novas maneiras, gêneros se fundem e geram novas denominações. As músicas mestiças do “Novo Mundo”, produzidas a partir de sucessivas e singulares hibridizações,

foram responsáveis por desestabilizar a sistematização proposta pela música ocidental europeia, a qual correspondia a um certo padrão racional-científico considerado universal. Expressões como o *jazz*, o *rock* e as músicas brasileira e caribenha enviesaram – e não simplesmente destruíram ou apagaram – o centro musical do Ocidente, subvertendo qualquer tentativa de análise dentro de uma perspectiva evolucionista ou linear.

Para Piedade (2011, p. 105-110), as músicas do mundo, assim como a cultura, “são fluxos, tramados ao calor da história”. Seu aparente caráter estável origina-se da necessidade que os grupos humanos possuem de criar tradições e territórios particulares com os quais possam se identificar: é preciso pertencer a um conjunto limitado, definido justamente por contraste em relação aos demais. Porém, por trás dessa suposta estabilidade das tradições musicais, há um esquecimento ou naturalização da diferença, fundamental nos processos de fricção e fusão de musicalidades.⁸⁰ Afinal, “sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero 'raiz', é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua”. Conforme este autor, a história da música é marcada por um contínuo desenvolvimento do processo de fricção e fusão de musicalidades, através do qual estilos e gêneros distintos são agrupados e diluídos em outros de seu tipo que, “por sua vez, avançam, formando novas tópicas, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir” (PIEADADE, 2011, p. 105). Sistemas musicais do mundo inteiro encontram-se repletos desses exemplos – a presença da musicalidade caribenha em diversos repertórios brasileiros, tais como no samba-canção, via bolero, ou através da batida de bongô, é apenas um deles. O campo das musicalidades, assim como o das culturas, é marcado por constantes intercâmbios e transformações, ocorridos em diversas velocidades e intensidades.

Alguns dos traços dos hibridismos nas músicas latino-americanas serão discutidos mais adiante, no decorrer da análise do material musical do Jaguaribe Carne. De todo modo, é possível apresentar aqui alguns dos aspectos mais marcantes na dinâmica híbrida das músicas do continente. Um deles é a síncope, entendida como um deslocamento do acento rítmico

80 Piedade (2011, p. 104-105) entende como musicalidade “uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas”. O desenvolvimento e a transmissão dessa musicalidade se dá culturalmente em agrupamentos sociais de valores compartilhados, dentro dos quais ela torna possível a comunicação na performance e na audição musical. Entendida ainda como um sistema aberto e mutável, a musicalidade pode caminhar em diversas direções, estabelecendo relações de aproximação e de distanciamento com outras musicalidades – as quais, por sua vez, resultam nos processos de fricção e de fusão de musicalidades mencionados pelo autor.

esperado, desordenando a métrica regular e simétrica dos padrões rítmicos europeus. Fica evidente, aqui, a dificuldade da tradição ocidental – e também, com essa definição, sua visão etnocêntrica – em compreender as polirritmias das músicas africanas, as quais se fazem presentes nas sínteses de vários gêneros latino-americanos. Estas síncopes, com seus padrões assimétricos e variáveis, possuem diferentes desenhos: um deles é denominado de *claves*⁸¹, que são padrões rítmicos desiguais procedentes da África e fundidos na região do Caribe. As *claves* sustentam as canções provenientes do *son* cubano – matriz rítmico-musical oriunda de Cuba, mas também associada ao Caribe. Outra figura rítmica característica das músicas caribenhas (mas também encontrada em diversos gêneros do continente influenciados pelos sons africanos) é o *tresillo*. No Brasil, este pode ser ouvido, entre outros ritmos, nas palmas dos sambas de roda e nos toques dos gonguês no maracatu. Além do Caribe, há vários outros bons exemplos desse metabolismo híbrido da música americana; dentre eles, o *tango* gerado na região do Rio da Prata (Buenos Aires e Montevideu) e o samba brasileiro (VARGAS, 2008a, p. 210-225).

Por fim, não se pode também desconsiderar o fato de que muitas das músicas latino-americanas são produtos de festas populares e danças (sagradas ou profanas, europeias ou africanas), que foram se misturando a outros elementos em diversos contextos. Sendo assim, os aspectos coreográficos e a improvisação – evidente desde a desobediência a um maestro ou às partituras, passando ainda pelas novas formas de utilização dos instrumentos musicais – são elementos assaz importantes no desenvolvimento da música popular na América Latina. O elemento instável, cambiante desta relaciona-se intimamente com sua fundação a partir da festa, do baile, dos encontros movidos pelo prazer e alegria dos músicos, imersos num “padrão coletivo e aparentemente anárquico (...) ao sabor da bebida e do erotismo dos corpos em dança” que se faz perceber na *rumba*, no *tango*, no samba de roda e no partido alto, entre outros (VARGAS, s/d, p. 8-12).

3.2 Jaguaribe Carne Instrumental

Originalmente intitulado *Jaguaribe Carne Instrumental (música para dois violões)*,

81 Esta palavra também pode ser usada para designar um instrumento composto de dois pedaços de madeira que, batidos um no outro, produzem a linha rítmica primordial nas músicas caribenhas (VARGAS, 2008a, p. 212).

este é o primeiro *LP* (*long playing*) gravado e lançado pelo grupo. Até então, a produção musical existente era registrada de maneira artesanal, em fitas cassetes denominadas FAL (Fitas Alternativas). Dentre essas fitas, estão *Dança Nativa e Repercussão* (Pedro Osmar e Paulo Ró), *Gente Operária* (Jaiel de Assis) e *Jarbas Mariz & Pedro Osmar* (gravada no Rio de Janeiro com as participações de Lenine, Alex Madureira, Damilton Viana, entre outros) – todas gravadas nos primeiros anos da década de 1980 e atualmente fora de catálogo.⁸² Ultrapassar esse período de produção das FAL – registros mais caseiros e rudimentares, por todas as limitações técnicas envolvidas – e poder enfim gravar o primeiro disco foi sem dúvida uma experiência importante e desafiadora na trajetória do Jaguaribe Carne, como atestam depoimentos dos seus dois irmãos fundadores. Vejamos o que diz Pedro Osmar:

O *LP* 'JAGUARIBE CARNE-INSTRUMENTAL', de 1993, foi a (...) primeira retrospectiva das idéias que mexíamos naquele período. Tem como base a 'música para dois violões' que eu e Paulo estudávamos na época, momento em que víamos e ouvíamos muito os festivais de *jazz* que se fazia no país, os '*free jazz*' americanos que se realizavam no Brasil. A gente sempre teve o maior interesse de saber e acompanhar os discos que registravam esses momentos no país. Lembro que ficamos muito impressionados com dois violonistas britânicos⁸³ que apareceram por lá, na época... Larry Coryell e Philip Catherine, dois exímios violonistas que passamos a ouvir muito e ficamos fãs (...). Creio que daí surge o interesse de trabalhar mais o violão como instrumento solo, aproximar a música para esse instrumento, das informações de cultura popular que ouvíamos e vivíamos desde a infância. Esse *LP* vem dessas investidas, desse entendimento, mas claro, com todas as nossas limitações técnicas que sempre nos emperraram, mas que nem por isso deixávamos de fazer as nossas provocações (OSMAR, 2014).

Para Paulo Ró, a década de 1990 assinala uma radicalização no modo do Jaguaribe Carne pensar – e fazer – música. Os experimentos (que já se faziam presentes em momentos anteriores da trajetória do grupo) tornaram-se uma constante e acabaram por desembocar no *Jaguaribe Carne Instrumental*, disco que Paulo considera “importante, porque ele mostra (...) a mentalidade musical que a gente tem. O que é que a gente pensa musicalmente” (RÓ, 2012). É interessante atentar para o processo de composição e de criação musical do grupo, fortemente marcado pelas vivências dos seus irmãos fundadores e pelas pesquisas informais

82 Informações retiradas do *blog* do grupo (<<https://guerrilhacultural.wordpress.com/producao/>>). De todas as FAL citadas aqui, a única a que tive acesso foi *Pedro Osmar & Jarbas Mariz*, incluída na discografia *Horizonte*, que me foi disponibilizada por Marcelo Macedo.

83 Um desses instrumentistas, Larry Coryell, não é britânico como informa o depoimento, mas estadunidense.

empreendidas por ambos. Por várias vezes, eles afirmam a inexistência de motivações técnicas, acadêmicas ou de mercado para a produção de sua música. São justamente as experiências auditivas, os encontros musicais coletivos, as leituras da sociedade e as diversas vivências artísticas da dupla que orientam a sua criação musical. A rica e multifacetada cultura musical de Pedro Osmar e Paulo Ró acaba levando o grupo a percorrer caminhos extremamente singulares: ao unir elementos das músicas populares e folclóricas com informações das vanguardas musicais do século XX, por exemplo, o Jaguaribe Carne consegue agregar à sua estética musical concepções bem distantes do seu fazer musical – afinal, embora sejam ouvintes e apreciadores declarados de música erudita, Pedro e Paulo rejeitam o seu tecnicismo (elaboração das composições norteada por critérios racionalistas, obediência à partitura, etc.) (SEVERO, 2013, p. 129-130). De acordo com Paulo Ró, ocorre que “essa música atonal que a gente faz é uma música do coração, nem é da cabeça. A gente faz uma música muito sentimental. (...) Não tem nada de técnica, nada de estudo. (...) A gente faz porque sente aquilo daquele jeito” (RÓ, 2012). Sobre a concepção do *Jaguaribe Carne Instrumental*, a seguinte fala de Pedro Osmar, retirada da entrevista presente ao final do disco, resume bem as motivações e o processo de criação musical da obra:

Essa busca do 'novo' tem interessado muito ao Jaguaribe Carne a partir de 1974, quando a gente começou a participar da realidade cultural da cidade de João Pessoa (...). Esse disco é (...) essa síntese, uma tentativa de traduzir toda essa movimentação. (...) Nós ouvimos muito *jazz*, música erudita, música folclórica, música popular como um todo. E nosso trabalho - que é, basicamente, instrumental - traz exatamente essa gama, essa variedade (...). A gente gosta muito do minimalismo, do atonalismo, da música indiana, da música dos índios (...) e esse canibalismo amoroso, afetivo, cultural, político e estético que a gente trabalha vai, exatamente, se aprofundando, vai amadurecendo a partir de cada momento, de cada show, de cada livro, de cada texto, de cada exposição que a gente vem produzindo, elaborando e participando (...). Este disco tem sido exatamente o resultado, (...) o fecho (...) desse trabalho que começou em 1974 e está aí até hoje (OSMAR, 1994).

Conforme Paulo Ró (2012) e Adeildo Vieira (2014), a ideia inicial era gravar este projeto em Recife. O grupo (então formado por Pedro, Paulo e alguns “agregados”, como o próprio Adeildo e Jorge Negão) chegou a realizar gravações na capital pernambucana, mas dificuldades diversas (especialmente de ordem financeira) impediram a concretização do trabalho. Posteriormente, já em João Pessoa, surgiu uma nova oportunidade para fazer a

gravação do disco: Odair Salgueiro, músico e professor do Departamento de Música da UFPB, possuía um equipamento de gravação e se dispôs a assessorar o processo. Durante o registro do disco, Salgueiro passou a assumir o papel não apenas de assistente de gravação, mas também de uma espécie de produtor musical do disco – o que, *a priori*, não existia (e nem poderia, dado o caráter livre e espontâneo da música do Jaguaribe Carne).⁸⁴ Essa liberdade e espontaneidade da música feita pelo Jaguaribe Carne, inclusive, chocou-se algumas vezes com as questões técnicas do processo de gravação, rendendo situações inusitadas ou divertidas. Sobre o envolvimento de Odair Salgueiro na gravação do disco, Paulo Ró comenta:

(...) alguém falou pra ele [Odair] que a gente estava querendo fazer isso [gravar o disco]. Ele ligou pra gente, se comunicou (...) 'Vamos, vamos gravar'. 'Quanto é?', 'Não, vamos fazer, depois a gente vê esse negócio, não se preocupe com negócio de dinheiro não. Isso aí a gente vê depois'. E a gente fez uma gravação ao vivo lá no Cine Banguê. (...) Quando a gente estava gravando, [Odair] disse: 'Olhe, toque e não se preocupe com a técnica. Toque. Vá, meta o pau mesmo. (...) Vá e faça, se a nota falhar, não tem problema. (...) a música de vocês não tem essa preocupação. Ela não precisa ser tecnicamente perfeita' (RÓ, 2012).

A respeito das situações divertidas ou inusitadas, Adeildo Vieira relembra:

(...) teve uma coisa muito engraçada. Ele [Odair] fez assim: 'Pode começar, gravando!'. Aí Pedro [simula emissão de ruído]. Aí ele [Odair] fazia: 'Overload'.⁸⁵ De novo!' [risos] (...) O grito que Pedro dava, aí fazia 'Vum!' (...) 'De novo, de novo. Pedro, quando quiser gritar assim, afasta o microfone. Eu não tô proibindo você de gritar, não. Eu tô proibindo você de gritar em cima do microfone, só isso' [risos] (VIEIRA, 2014).

Jaguaribe Carne Instrumental foi inteiramente gravado ao vivo (sem a presença de plateia) em outubro de 1993, no Cine Banguê, localizado no Espaço Cultural José Lins do Rêgo, em João Pessoa. Poucas horas foram utilizadas para fazer as captações: de acordo com Severo (2013, p. 127), foram duas madrugadas consecutivas; no depoimento de Paulo Ró (2012), eles passaram “umas quatro horas gravando esse disco. Foi de uma madrugada só”. O motivo das gravações terem ocorrido durante o período da madrugada foi o barulho externo

84 Posteriormente, Odair Salgueiro atuaria como coprodutor do disco *Jardim dos Animais*, de Paulo Ró e Ronald Claver (VIEIRA, 2014).

85 Em português, esta palavra em inglês pode ser traduzida livremente como uma sobrecarga, um excesso de algo. No caso específico da situação relatada por Adeildo Vieira, possivelmente refere-se a uma sobrecarga do equipamento de gravação, causada pelos gritos intensos e muito próximos ao microfone emitidos por Pedro Osmar.

que, sendo excessivo durante o dia, iria interferir na captação dos sons. De acordo com a ficha técnica do *LP*, participaram das gravações: Pedro Osmar (violão aço), Paulo Ró (violão nylon), Adeildo Vieira (percussão rítmica), Dida Vieira e Águia Mendes (registro imagético) e Maria Bernadete da Nóbrega (professora da UFPB e então companheira de Pedro. Na ficha técnica, ela é creditada como “soprano”). Nelson Teixeira, Rui e Bajal são creditados como “Equipe de Cirurgia”. Conforme depoimento de Vieira (2014), a execução instrumental do disco ficou basicamente a cargo dele, de Pedro e de Paulo, tendo os demais convidados contribuído com situações vocais e/ou experimentais. O disco foi editado no Estúdio DB/3, em Recife e prensado na Sony Music/Rio de Janeiro. O registro e o lançamento foram possíveis através de um edital de auxílio para a gravação de discos e circulação de shows da Funesc,⁸⁶ criado em 1992. Pedro Osmar afirma que este foi um dos primeiros editais do gênero na Paraíba, então governada por Ronaldo Cunha Lima (SEVERO, 2013, p. 126).

A singularidade de *Jaguaribe Carne Instrumental* começa pelo seu projeto gráfico: mais de quarenta artistas gráficos foram encarregados de produzir diferentes capas para o disco. Nenhuma das mil cópias prensadas deveria possuir uma capa igual a outra. A ideia era tentar perceber se a leitura do conteúdo musical teria ou não alguma diferença a partir desse elemento. Segundo Pedro Osmar (2014), o interesse que ele e Paulo Ró possuíam (e ainda possuem) pelas artes visuais como um todo (desenho, pintura, colagem, serigrafia, etc.) motivou a empreitada, a qual visava à produção artesanal de capas para o *LP* tanto por artistas amigos como por pessoas que gostavam de desenhar e pintar amadoristicamente. O projeto gráfico do disco foi elaborado pelo artista plástico Dyógenes Chaves, a partir de uma sugestão feita por Pedro: um fundo branco, onde consta apenas o nome do grupo, confeccionado a partir da técnica de colagens. Colaboradores nas cidades de João Pessoa, Recife, Natal, Lucena e Campina Grande receberam as capas, juntamente com o convite para que propusessem uma intervenção artística para ela. Na contracapa do disco, são creditados como artistas plásticos participantes: Oriébir, Martinho Patrício, Josildo Dias, Dyógenes Chaves, Unhandeijara Lisboa, Sandoval Fagundes, Rodolfo Athayde, Paulo Bruscky, Falves Silva, Nãia Isabel e Amiguinhos da Escola (esta última é uma iniciativa do Fala Jaguaribe, na qual Pedro Osmar estimulava as crianças do bairro a produzirem suas intervenções) (SEVERO, 2013, p. 133).

86 Fundação Espaço Cultural José Lins do Rêgo.

Para Paulo Ró (2012), o seu envolvimento, juntamente com Pedro Osmar, no círculo de arte postal – um projeto que fazia circular intervenções artísticas em cartões postais por todo mundo, articulando inclusive a realização de exposições e a criação de catálogos – foi a grande inspiração para essa ideia, a qual, segundo ele, coadunava com “um disco de música muito diferente”, considerando a época e o local em que este se inseria. Elementos como as mil capas diferentes, a disposição dos textos na contracapa (é necessário ir girando a mesma para ler as informações com clareza) e a célebre foto do encarte (ver anexo A) parecem atestar que o grupo estava a conceber uma obra que fugia completamente aos padrões vigentes na produção musical pessoense e paraibana. Essa fotografia, inclusive, me parece um ótimo exemplo da singularidade, simplicidade e ousadia artísticas do Jaguaribe Carne: longe de toda a pompa e pose que geralmente cercam os ensaios fotográficos feitos com artistas da música, a foto em questão tem como cenário a a frente da residência da família, no bairro de Jaguaribe. No que diz respeito aos fotografados, mais uma vez foge-se do convencional: não há pessoas maquiadas, trajando roupas extravagantes ou demonstrando qualquer tipo de afetação. São apenas indivíduos comuns, com suas vestes do dia a dia, perfilados para um retrato de família.⁸⁷ Conforme arremata Pedro, “o primeiro disco do Jaguaribe Carne foi feito com todo esse cuidado estético, sem qualquer rigor técnico. E isso é o que somos: ousados na despreensão” (OSMAR, 2014).

O disco possui onze faixas, divididas em dois lados. No Lado Um, estão “Fome? Que Fome?” (Pedro Osmar e Paulo Ró), “Saltos” (Paulo Ró), “Piratas de Jaguaribe” (Pedro Osmar), “Ritmo de Baião” (Paulo Ró), “Nostalgia” (Paulo Ró) e “Liquidificador Industrial” (Pedro Osmar). No Lado Dois, encontram-se “Ciranda” (Paulo Ró), “Outro Tempo” (Pedro Osmar), “Sotaque de Pindaré” (Paulo Ró), “Acho que Vem Alguma Coisa por Aí” (Pedro Osmar) e “Entrevista”, que consiste na gravação de uma conversa entre Pedro Osmar, Paulo Ró e amigos.⁸⁸ A explicação para a presença de uma entrevista ao final do disco vem de Pedro Osmar, que considera importante expor algumas das principais questões que envolvem o Jaguaribe Carne (a origem do nome, a sonoridade do disco, etc.) de maneira explicativa. Tal procedimento estaria de acordo com a visão multimídia e didática que ele possui acerca das ações do grupo (SEVERO, 2013, p. 126-127). Numa análise rápida, é possível classificá-lo

87 Aparecem na fotografia: Maria Augusta (irmã), Osias Coutinho (irmão mais velho), Maria Isabel (mãe), Pedro Osmar e Paulo Ró.

88 Os amigos em questão são Águia Mendes, Bernadete Nóbrega e Odair Salgueiro.

como um disco de música instrumental – das dez músicas elencadas acima, apenas “Fome? Que Fome?” e “Liquidificador Industrial” possuem letras⁸⁹ - e experimental, haja vista que suas faixas não buscam se aproximar ou manter qualquer diálogo com um formato mais convencional de canção popular.

A faixa que abre o disco é “Fome? Que Fome?”, uma parceria entre Pedro Osmar e Paulo Ró. Conforme dito anteriormente, é uma das poucas faixas que foge à predominância instrumental da obra. Sua letra, assim como a de tantas outras composições do Jaguaribe Carne, tem como principal marca o questionamento da ordem política e o tom de denúncia social, ambos feitos de forma explícita, sem rodeios:

O povo não precisa de esmola
precisa de escola
pra se educar
O povo não precisa de esmola
precisa de cultura
para avançar
O povo não precisa de esmola
o povo precisa de armas
pra trabalhar
O povo não precisa de esmola
precisa de justiça
pra se afirmar (CARNE, 1993, Faixa 1).

É importante lembrar que nem só de experimentalismo e música aleatória viveu o Jaguaribe Carne: até que ocorresse a guinada nessa direção, em meados dos anos 1990, a produção musical do grupo também incluía a criação de canções. As letras destas, inclusive, traziam o mesmo espírito incisivo e contestador que se observava no seu trabalho instrumental. Ao comentar os primeiros anos de atividade do grupo, Paulo Ró afirma: “(...) éramos muito agressivos em nossas letras, falávamos muito sobre coisas de política, nossas letras eram censuradas, era a espinha no pescoço da época” (RÓ, 2005). Essa presença das canções nos anos formadores do Jaguaribe Carne é um dado recorrente em outros depoimentos (OSMAR, 2012; VIEIRA, 2014). Segundo Pedro Osmar (2012), o começo dos anos 1980 era um momento onde o grupo admitia a canção como condutora do processo criativo – este período coincide com o momento em que Chico César é apresentado e

89 No encarte do disco, há uma terceira letra transcrita: “Tancredo Neves”, de autoria de Pedro Osmar. Embora traga um título diferente, esta letra (*Muro / Que te quero murro / Que te murro / Muro / Que te muro / Murro*) é declamada dentro da faixa “Liquidificador Industrial”.

posteriormente integrado ao grupo, trazendo consigo um universo musical mais voltado para a estética da canção. Esta “vocação cancionista” de Chico acabou encontrando em Paulo um parceiro mais consistente, ao passo que Pedro se dedicava a instigar a produção experimental. Com a crescente inclinação para a música de livre improvisação, a estética da letra foi gradativamente abandonando o espectro de interesses do grupo – não sem deixar versos de alto quilate, conforme será observado de forma mais detalhada no próximo subitem.

Quanto à questão da censura, Pedro Osmar confirma que muitas canções do Jaguaribe Carne foram vetadas pela censura federal na época da ditadura militar.⁹⁰ De acordo com Paulo Ró, ao contrário de artistas que recebiam solicitações para trocar uma ou outra palavra da sua canção, “a gente não tinha como mudar a palavra, porque era a música inteira!”. Numa certa feita, ele teve todas as músicas de seu show censuradas. A solução encontrada pelo músico foi realizar um espetáculo de música experimental – um festival de ruídos e dissonâncias, acompanhados da leitura de um pequeno texto sobre a censura e a situação política do país: “(...) a gente não tinha como mudar as palavras das músicas. Ou cantava a música toda ou não cantava! Porque a música toda era pesada” (RÓ, 2014). Contudo, embora façam menção a esses episódios em seus depoimentos, os dois irmãos não atribuem muita ênfase à censura exercida sobre a sua produção musical, dando a entender que esta não foi tão implacável e sistemática com eles quanto chegou a ser com outros artistas do país.⁹¹

Voltando à análise da letra de “Fome? Que Fome?”, ficam evidente em seus poucos versos (a economia de palavras é outra característica das letras do Jaguaribe Carne, conforme abordarei mais adiante) o tom de denúncia e a reivindicação das reais necessidades da população: educação, cultura, trabalho e justiça. Já citei por diversas vezes a ideia da “arte para educar, educar para transformar” - uma espécie de lema para Pedro Osmar, para quem a crença na música (e no território artístico como um todo) como uma ferramenta educativa tem sido uma constante ao longo da vida. Para compreender adequadamente a produção musical

90 Afirmação feita no programa *Imprensado*, do Portal Correio. Produção: Portal Correio. Direção: Eliseu Lins e Chico Raimerson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3j6gM_sBKoM>. Acesso em: 20 fev. 2014.

91 Pensando mais amplamente sobre esta questão, é possível aventar alguns fatores que ajudam a explicar a relativa tolerância da censura para com o Jaguaribe Carne: a pequena (ou quase nula) exposição do grupo na mídia; o seu repertório musical, formado predominantemente por músicas instrumentais ou por letras inspiradas na poesia concreta, ou seja, algo de mais difícil assimilação (não só por parte do público, mas também dos censores); o momento político do país em que o grupo passou a atuar mais intensamente, qual seja, a década de 1980, caracterizada pela gradual desarticulação do regime militar e pelo arrefecimento de seus aparelhos repressores.

do Jaguaribe Carne, é necessário situá-la dentro de um contexto mais amplo, considerando, pois, a lógica da “guerrilha cultural”. Esta, por sua vez, toma o trabalho com as diversas linguagens artísticas (em particular, a música) e tenta construí-lo enquanto projeto político, algo pelo qual o grupo batalha há várias décadas. Nas palavras de Pedro Osmar, “ARTE/CULTURA/EDUCAÇÃO e CIDADANIA são pressupostos básicos em qualquer ação consequente (...) na tentativa de questionar e combater o analfabetismo político em qualquer forma que se apresente” (OSMAR, 2005, p. 135). Desconectada das demais frentes de atuação do grupo (Musiclube da Paraíba, Fala Bairros, MEI, etc.), a música do Jaguaribe Carne não pode, portanto, ser compreendida e analisada em toda a sua complexidade.

A faixa que abre *Jaguaribe Carne Instrumental* não apresenta em seu arranjo quaisquer instrumentos de corda ou sopro, apenas de percussão. Estes, por sua vez, não são numerosos, limitando-se a alguns tambores⁹² e um ganzá⁹³. É este acompanhamento percussivo que inicia a canção, adentrando em *fade in*⁹⁴ e sustentando uma base rítmica constante, sobre a qual a letra será entoada. Aos treze segundos, a voz de Paulo Ró surge, entoando o primeiro verso (“O povo não precisa de esmola”), de maneira solo, por duas vezes consecutivas. O verso seguinte (“Precisa de escola pra se educar”) também é entoado duas vezes seguidas, mas por um coro de vozes (masculinas e femininas), numa relação de proximidade e diálogo com procedimentos presentes na música afro-brasileira. De acordo com Nei Lopes (2004, p. 47-49), a expressiva africanidade da música popular do Brasil advém de duas matrizes básicas, quais sejam, as civilizações conguesa e iorubana. A primeira, a partir dos cortejos de “reis do Congo”, tem implicações diretas na velocidade inicial dos maracatus, ranchos de reis e escolas de samba. *Samba*, inclusive, é vocábulo africano de origem banta, assim como diversos instrumentos musicais e folguedos de rua presentes até os dias de hoje nas Américas e no Caribe. As bases do samba e as inúmeras manifestações que lhe são afins, portanto, são um patrimônio que a música brasileira herda do grande grupo

92 De acordo com Henrique Dourado (2004, p. 323), os tambores são instrumentos de percussão construídos com uma pele ou membrana esticada sobre uma estrutura, quase sempre redonda, denominada fuste. Podem ter alturas determinadas (como os tímpanos e os rotoms) ou indeterminadas (como os bumbos e surdos), serem tocados de diferentes formas (por fricção, com as mãos, com baquetas) e proporcionar uma variedade de timbres. Como na ficha técnica de *Jaguaribe Carne Instrumental* não constam os instrumentos tocados e os músicos responsáveis por estes, não é possível precisar que tipos de tambores estão sendo tocados.

93 Espécie de chocalho, constitui-se de um cilindro feito de alumínio ou folha-de-flandres com pequenas pedras, bolinhas de chumbo ou pregos colocados em seu interior. Muito popular no samba e na música folclórica brasileira como um todo (DOURADO, 2004, p. 145).

94 Efeito de aparecimento gradual do som em gravações. É o oposto de *fade out*, que consiste no seu paulatino desaparecimento.

etnolinguístico banto. A matriz iorubá, por sua vez, é responsável por delinear a música religiosa afro-brasileira e os estilos que dela decorrem, como os afoxés baianos.

O acompanhamento percussivo – com destaque para o ganzá, um dos muitos instrumentos de origem banta disseminados no Brasil – e a disposição coro-solo aproximam, portanto, “Fome? Que Fome?” da música afro-brasileira. Talvez a maior proximidade se dê com o chamado partido-alto, modalidade mais tradicional do samba feito no Rio de Janeiro. Com raízes fincadas nas canções do batuque angolano, o partido-alto é cantado em forma de desafio por dois ou mais participantes, sendo composto de uma parte coral e outra solada. A estrofe solista tende a ser sempre improvisada, ao passo que o refrão coral é fixo (LOPES, 2004, p. 48). No caso de “Fome? Que Fome?”, não há um refrão coral fixo, tampouco a letra cantada por Paulo Ró parece ser improvisada. Contudo, a construção do arranjo e a condução da música feitas exclusivamente a partir de instrumentos de percussão, o acento rítmico sincopado (outra característica oriunda do continente africano, conforme discutido no subitem anterior) e a alternância coro-solo, a qual prossegue até o final da canção, são elementos suficientes para apontar o diálogo entre o Jaguaribe Carne e as músicas da África. À medida que formos avançando na análise do material musical, poderemos atestar que esse diálogo não se dá de forma pontual ou isolada, sendo algo recorrente nas composições do grupo.

Em “Piratas de Jaguaribe”, terceira faixa do disco, o Jaguaribe Carne agrega outra referência ao seu caldeirão sonoro-cultural: o frevo. Surgido em fins do século XIX por influência da polca-marcha, esta dança do Nordeste brasileiro (particularmente do Recife) teria o seu nome originado do termo “frever” - uma corruptela de ferver, em referência à agitação de uma dança de folia. É, pois, vinculada aos festejos de rua, em especial ao Carnaval. De ritmo enérgico e marcado pelas acentuações nos contratempos⁹⁵ ou sincopadas, o frevo é dançado por multidões, incluindo inúmeros passos de dança e instrumentos responsáveis por sua execução. Desse modo, são diversos os tipos de frevo existentes – frevo de rua, frevo-canção, frevo de bloco e frevo de regresso são apenas alguns deles –, não sendo possível identificar um padrão único para o gênero (DOURADO, 2004, p. 140; BENCK FILHO *apud* SEVERO, 2013, p. 141). A ligação com o Carnaval também fica evidente no título da canção: o Clube de Orquestra Piratas do Jaguaribe é uma agremiação carnavalesca, oriunda do bairro de Jaguaribe e pela qual Pedro Osmar demonstra grande simpatia e

⁹⁵ Em música, são os tempos fracos de um compasso, ou seja, as notas cuja execução não apresenta intensidade nem acentuação.

interesse.

Há três versões gravadas de “Piratas de Jaguaribe”: a primeira encontra-se no disco *Canto Cereal* (1992), do Grupo Etnia, do qual Paulo Ró fez parte. A segunda versão é a gravada em *Jaguaribe Carne Instrumental* e analisada aqui. Trata-se de uma adaptação da primeira versão, que não mais agradava o seu compositor, Pedro Osmar. O terceiro registro está em *Vem no Vento*, disco do Jaguaribe Carne que será abordado mais adiante. Esta última versão traz uma letra escrita e interpretada por Vital Farias e um arranjo dividido em duas partes: na primeira, há o trecho cantado por Vital, tomando por base a melodia e a harmonia da versão original; na segunda, que se inicia após o trecho cantado, é inserido um recorte de um trecho da gravação registrada em *Jaguaribe Carne Instrumental*, proporcionando uma sensação de estranhamento que já é típica das criações musicais do grupo (SEVERO, 2013, p. 141).

O frevo, como todo e qualquer gênero musical popular, deve apresentar um conjunto de elementos principais que o permitam ser classificado como tal (instrumentação, andamento, desenho rítmico, harmônico e melódico, etc.). Todavia, a forma como este gênero aparece em “Piratas de Jaguaribe” foge bastante às suas características mais convencionais. A começar pela instrumentação: na versão presente em *Jaguaribe Carne Instrumental*, podemos ouvir dois violões, tocados por Pedro Osmar e Paulo Ró, e um surdo, tocado por Adeildo Vieira. Normalmente, o frevo é executado por um amplo naipe de metais (trombone, trompete, clarineta, saxofone, etc.) e variados instrumentos de percussão. Em “Piratas do Jaguaribe”, a instrumentação reduzida já indica que estamos diante de um “frevo” peculiar. A faixa apresenta alguns fraseados rítmicos típicos do frevo, mas há diferenças consideráveis: nas orquestras de frevo, a condução rítmica normalmente fica a cargo do surdo⁹⁶ e da caixa⁹⁷, ligadas de forma íntima aos contornos da melodia; em “Piratas de Jaguaribe”, o único responsável pela parte rítmica é o surdo, cuja execução é uniforme ao longo de toda a música. Responsável por iniciar e encerrar a faixa, este instrumento realiza apenas uma variação (um

96 Tipo de tambor presente em escolas de samba destinado à marcação rítmica. Também aparece normalmente na configuração das baterias modernas (DOURADO, 2004, p. 320).

97 Também conhecida como caixa-clara, trata-se de uma espécie de tambor raso, que deve ser tocado com um par de baquetas e possui o seu fuste rodeado por eixos metálicos verticais, cuja função é ajustar a tensão das peles. Possui ainda uma esteira metálica esticada sobre a pele inferior, a qual vibra quando a superior é percutida com as baquetas. Pode ser disposta e executada de diferentes maneiras, conforme o contexto (escolas de samba, bandas marciais, baterias, etc.) (DOURADO, 2004, p. 63).

toque no primeiro tempo do compasso⁹⁸, em oposição ao toque no segundo tempo, constante ao longo da execução), bem próximo ao encerramento, após o último acorde dos violões (SEVERO, 2013, p. 141-142).

Desse modo, embora se utilize de elementos do frevo em sua construção – particularmente do frevo de rua, que é tipicamente instrumental e integra de forma majoritária o repertório do Clube de Orquestra Piratas de Jaguaribe, no qual se inspira o título da música –, “Piratas de Jaguaribe” não se apresenta como um frevo no sentido mais convencional do termo. Além das diferenças no tocante à instrumentação e a ausência de variações na seção rítmica, é importante atentar também para os seus aspectos harmônicos e melódicos. Segundo Severo (2013, p. 144-146), a utilização do frevo “Três da tarde”, de autoria de Lídio Francisco da Silva, como música incidental no início de “Piratas de Jaguaribe” – uma espécie de chamada, bastante utilizada pelas orquestras de frevo no começo de suas apresentações – é um dos pontos de aproximação com o gênero supracitado. No registro fonográfico do Jaguaribe Carne, porém, a música incidental é tocada num ritmo espaçado e de forma atonal, algo que se repete ao longo da faixa. Outra referência direta ao frevo encontra-se no trecho tocado a partir dos trinta e cinco segundos, o qual se inicia com uma frase anacrúsica.⁹⁹ No mais, há pouco ou quase nada das características principais de identificação do frevo: as partes da música não apresentam um número de compasso lineares; a seção rítmica não traz a caixa ou qualquer outro instrumento que reproduza sua célula rítmica.

Estamos diante, portanto, de um frevo de estrutura mais frouxa, sem a preocupação estilística com seus padrões mais convencionais. Sob a ótica dos hibridismos musicais, é possível pensar num frevo hibridizado com elementos provenientes de outros universos musicais, tais como o da música atonal e experimental. Em “Piratas de Jaguaribe”, assim como em grande parte de sua produção musical, o Jaguaribe Carne parece propor uma “desconstrução” das músicas popular e “folclórica”, ao mesmo tempo em que realiza a fusão de gêneros, instrumentos e formas musicais locais ou regionais com formas musicais

98 De acordo com Lacerda (1961, p. 15-17), em música, *compasso* tanto pode significar “a divisão da música em pequenas partes de duração igual ou variável” como “cada uma dessas pequenas partes”. Um termo correlato é *tempo*, que é uma parte do compasso. Os compassos podem ter de dois (compasso binário) até sete tempos (compasso setenário), sendo classificados também como *fortes* ou *fracos* conforme a sua maior ou menor acentuação na execução musical.

99 Conforme Dourado (2004, p. 26), *anacruse* é o nome que se dá a uma “nota ou grupo de notas que, articuladas em tempo fraco, precedem o tempo forte de um grupo rítmico do qual efetivamente não fazem parte”. A frase anacrúsica pode anteceder qualquer tempo forte do compasso, embora tenda a aparecer predominantemente no final, precipitando o primeiro tempo do compasso seguinte.

globalizadas. O resultado desse trabalho é uma música que busca o diferente, no intuito de “provocar a audiência para uma nova escuta que supere as barreiras estéticas praticadas pelo mercado musical” (SEVERO, 2013, p. 146). Seguir padrões pré-estabelecidos ou regras ditadas pela indústria fonográfica, aliás, nunca foram exatamente as intenções de Pedro Osmar e Paulo Ró. Muito pelo contrário: para eles, a ideia é

(...) fazer o contrário. Se eu estou tocando em Ré, você faz Ré bemol ou Ré sustenido ou então em Dó. Porque o que interessa na verdade é desagradar. É fazer uma arte que não esteja falando a linguagem da contenteza, que é a linguagem comercial. Nessas músicas minhas, eu quero, assim, que ninguém entenda mesmo (...). Como a gente tem toda a liberdade para não seguir o rumo e o caminho da música comercial, então a ideia seria como fazermos para não sermos confundidos com algum artista comercial. Vamos pro atonalismo e pra dissonância. O efeito era exatamente esse. A ideia era essa, desagradar mesmo. Como é até hoje (OSMAR, 2013).

A quarta faixa do disco é “Ritmo de Baião”. Composição instrumental da autoria de Paulo Ró, ela mantém o padrão presente no restante do disco no que tange à instrumentação: além dos violões de Pedro e Paulo, é possível ouvir uma seção percussiva formada por tambor, ganzá e triângulo – mais elaborada que o solitário surdo ouvido em “Piratas de Jaguaribe”, mas ainda assim reduzida, especialmente se comparada à variada seção rítmica geralmente utilizada por outros artistas e bandas. Diferentemente das duas faixas já analisadas, onde os instrumentos de percussão é que iniciam a música, aqui é o violão que se encarrega de dar o pontapé inicial, emitindo alguns ataques curtos e rápidos, que precedem a entrada do tambor e do ganzá. Como é possível deduzir a partir de seu título, “Ritmo de Baião” tem sua estrutura rítmica apoiada no baião, gênero instrumental surgido no “Norte”¹⁰⁰ do Brasil durante o século XIX e caracterizado por frases sincopadas.¹⁰¹ Todavia, assim como se observa em “Piratas de Jaguaribe” em relação ao frevo, “Ritmo de Baião” não guarda tantas semelhanças com o gênero musical consagrado nacionalmente por Luiz Gonzaga: embora os elementos rítmicos (e, de certa forma, a instrumentação, especialmente pela presença do triângulo, que participa da faixa por alguns segundos) remetam ao baião, seus elementos melódicos e harmônicos conduzem o ouvinte para outros lugares musicais.

¹⁰⁰ A criação do Nordeste enquanto espaço territorial data de meados do século XX; até então, o território que abrange atualmente essa região era classificado como “Norte” do país.

¹⁰¹ De acordo com Alvarenga (*apud* RAIMUNDO, 1999, p. 1-8), o baião esteve originalmente destinado à dança e ligado de forma estreita ao lundu, desenvolvendo-se como acompanhamento para versos cantados por poetas populares apenas no início do século XX.

Busquemos, pois, identificar alguns destes lugares.

Apoiada ritmicamente no baião, a reduzida instrumentação de “Ritmo de Baião”, aliada a uma estrutura formal relativamente contínua, sem grandes rupturas em seu desenrolar e marcada por um encerramento abrupto, denotam uma aproximação com a estética das obras minimalistas. Esta é assumidamente uma das influências do grupo, podendo ser percebida em diversas frentes de sua produção artística (música, poesia, pintura, etc.). Na verdade, mapear os caminhos musicais trilhados pelo Jaguaribe Carne é tarefa das mais hercúleas, haja vista a diversidade destes e a forma intrincada como se interpenetram. Uma opção interessante pode ser olhar atentamente para a história da música – ou história das músicas, no plural, como prefere José Miguel Wisnik (1989) –, particularmente o seu desenvolvimento ao longo do século XX. Acredito que essa investigação pode ser de grande valia para uma melhor compreensão da música feita pelo grupo paraibano.

Conforme Wisnik (1989, p. 26-36), a música se constitui no jogo entre som e ruído. Embora o som periódico – aquele formado por ondas estáveis, regulares, constantes – se oponha ao ruído – complexo ondulatório que tende à instabilidade e aos períodos irregulares e descontínuos -, o nível de ruído que é ouvido num som pode variar de acordo com o contexto: um grito, som habitual no pátio de uma escola, pode ser um escândalo numa sala de concerto de música clássica, por exemplo. De todo modo, o jogo entre esses “dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som” é a base sobre a qual se assenta todo o desenvolvimento musical:

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o *som* (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o *ruído* (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um *continuum*, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (...) (WISNIK, 1989, p. 30).

A história das músicas é, portanto, atravessada por “uma permanente seleção dos materiais visando o estabelecimento de uma economia de som e ruído” (WISNIK, 1989, p. 31). Ritmos, intervalos e timbres podem ser admitidos por determinadas culturas e rejeitados por outras, ou censurados numa determinada época e considerados imprescindíveis em outras. Ainda de acordo com o pensamento de Wisnik (1989, p. 9-10), a história da linguagem

musical pode ser pensada a partir de três grandes campos: o da música *modal* – o qual abrange a ampla série de tradições pré-modernas, tais como as músicas dos povos africanos, dos chineses, japoneses, indianos, árabes, indígenas das Américas e ainda o canto gregoriano (um estágio modal da música do Ocidente) -, o da música *tonal* – abarcando um recorte que se estende do desenvolvimento da polifonia medieval até o atonalismo, do barroco ao romantismo tardio – e o da música *serial*, o qual inclui as formas mais radicais da música de vanguarda do século XX e seus desdobramentos, como a música eletrônica e a música minimalista. Este último campo me interessa particularmente pelo impacto que causou na experiência musical do Jaguaribe Carne. Ao escrever sobre os seus primeiros contatos com a também denominada música contemporânea, Pedro Osmar explicita essa importância:

Como explicar a presença de John Cage em minha vida? Inventor de novos códigos para a música do século XX, revolucionário em suas teses e comportamento, e assim como Arnold Schoenberg (que foi seu professor), legou para o mundo a sua genialidade em forma de música (...). Hoje me pergunto como esse 'Mundo Novo' chegou à Paraíba e como aqui foi recebido (...). Fico tentando me lembrar onde é que ouvi ou vi alguém falar sobre música contemporânea e me recordo de Pedro Santos e Maria Alix na Escola de Música Antenor Navarro/EMAN (lá pelos anos 70), em aulas fundamentais para a cabeça e a formação de pessoas como eu, que se ligariam na estética contemporânea da música e dali não mais saíam (OSMAR, 2005, p. 137).

Os contatos travados com a figura e a música de John Cage são apontados por Pedro Osmar como realmente decisivos em sua vida. Também pudera: dono de uma fértil imaginação e interessado nas mais diversas formas de arte, este compositor norte-americano é conhecido por sua maneira totalmente inovadora de pensar a música, pesquisando os fundamentos musicais com acontecimentos sonoros até então desprezados pelos músicos, que os consideravam inutilizáveis. Influenciado pelo pensamento oriental, Cage integrou o silêncio e recusou a noção tradicional de obra musical.¹⁰² Muitas vezes percebido como um provocador¹⁰³ (embora se enxergasse mais como um inventor), sua aversão a teorias e

102 Informações retiradas do verbete “19 – O pensamento de John Cage: Experimentação e Poesia”, do site *História da Música Contemporânea*. Disponível em: <http://www.ccta.ufpb.br/hmc/index.php?option=com_content&view=article&id=20:cagepensamento&catid=4:matdidatico-sec-xx&Itemid=8>.

Acesso em: 04 mar. 2015.

103 Uma das mais famosas e provocadoras obras de John Cage é a peça *Tacet 4'33''*, de 1952, na qual um pianista, ao invés de executar a peça, mantém as suas mãos suspensas sobre o teclado por quatro minutos e trinta e três segundos. As manifestações ruidosas da plateia diante de tal performance geram um efeito curioso, pois “a música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da plateia vira ruído” (WISNIK, 1989, p. 51-52).

dogmatismos pode muito bem ser apontada como uma referência para Pedro Osmar, também considerado por muitos uma figura arredia e de atitudes e criações polêmicas. A julgar pelo perfil construído ao longo de sua trajetória – contestador, inquieto e nada afeito à repetição de padrões ou ao seguimento de convenções –, parece não haver dúvidas de que o “artista multimídia” e “guerrilheiro cultural” Pedro Osmar foi influenciado em grande medida por artistas como John Cage e pelas músicas repletas de ruído do século XX – as quais abarcam desde as obras de Stravinsky e Schoenberg, com sua dispersão e posterior abolição do código tonal, até a *quase-música*, “área limiar que está aquém e além da *música* (tonal) e que oscila entre modos opostos de se organizar (...)”, na qual se situam o serialismo e o minimalismo (WISNIK, 1989, p. 46). Tratarei de organizar melhor essas distinções a seguir.

Segundo Dourado (2004, p. 206), foi a partir da década de 1970 que o termo minimalismo passou a ser utilizado para caracterizar “técnicas composicionais baseadas na repetição de pequenas células rítmicas e melódicas, frequentemente sobre harmonias construídas por tríades¹⁰⁴ quase estáticas”. Ainda conforme este autor, é possível afirmar que, conceitualmente, há traços minimalistas na música da Antiguidade (da Índia e de Bali, especificamente), nas obras do francês Éric Satie e do austríaco Anton Webern. O minimalismo pôde ainda aproveitar as diversas possibilidades oferecidas pelos modernos sintetizadores e pelos dispositivos digitais denominados *samplers*, influenciando e também deixando-se influenciar pela música *pop*. De acordo com Dimitri Cervo (2005, p. 44-47), o minimalismo musical teria surgido nos Estados Unidos dos anos 1960 – no auge da explosão de novas manifestações artísticas e da insatisfação da juventude com os valores tradicionais -, tendo como “pais fundadores” La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass. Embora possa ser considerado um dos movimentos estéticos mais significativos e controversos das últimas décadas, por muito tempo esta estética musical foi alvo de críticas e ridicularizações por parte de compositores e críticos do *mainstream*.¹⁰⁵ Questionando o *status quo* do mundo musical – então dominado pelos compositores da vanguarda europeia, os quais

104 *Triade* é um acorde simples formado por duas terças superpostas, como dó-mi-sol (tríade maior) ou lá-dó-mi (tríade menor) (DOURADO, 2004, p. 339).

105 Termo em inglês que designa um pensamento, tendência ou moda dominante.

havam aderido em peso ao serialismo integral¹⁰⁶ e seus procedimentos estéticos¹⁰⁷ -, as obras minimalistas apresentam algumas características estilísticas mais destacadas, tais como estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea com uma “cor” brilhante, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e repetições de padrões rítmicos (CERVO, 2005, p. 57-58).

Obviamente, não cabe nos limites nem muito menos nas ambições deste trabalho uma explanação mais aprofundada sobre o minimalismo e suas técnicas de composição. Importa aqui atentar para os elementos que aproximam “Ritmo de Baião” da estética musical minimalista. Em primeiro lugar, esta faixa - assim como o restante de *Jaguaribe Carne Instrumental* e muitas das obras musicais do grupo - pode ser considerada minimalista no sentido mais estrito do termo: desprovida de excessos, a produção musical de Pedro Osmar e Paulo Ró parece realmente se guiar pela máxima “Menos é mais”. Além da reduzida instrumentação mencionada anteriormente, a produção musical enxuta e as faixas com poucos minutos de duração também podem ser apontados como elementos que reforçam esse dado (esta última característica, contudo, não se apresenta no minimalismo “clássico” dos compositores norte-americanos, cujas composições geralmente possuem longa duração). Desse modo, essa estética econômica, que lança mão de um número mínimo de meios para criar a sua música, é um primeiro indício da aproximação entre o Jaguaribe Carne e o minimalismo. Tomando como referência as características elencadas por Cervo (2005, p. 57-58), podemos identificar uma predileção por estruturas formais mais ou menos contínuas - se não chegam a ser processos articulados de maneira gradual e quase imperceptível como nas obras minimalistas “clássicas”, muitas das músicas do Jaguaribe Carne (incluindo “Ritmo de Baião”) se desenvolvem sem mudanças abruptas ou recursos de contraste que caracterizem uma “troca de seção” nos moldes tradicionais. A forma das músicas de *Jaguaribe Carne*

106 Conforme Wisnik (1989, p. 189), o serialismo integral se configura como uma radicalização do serialismo, traduzida principalmente através de um “tratamento rigoroso de valores durativos, timbrísticos, de intensidade, e não só melódicos (...)”. Dito de outro modo, trata-se de uma “extensão do sistema dodecafônico a todos os parâmetros do campo sonoro”. Para melhor compreender essa discussão, ver o capítulo IV. *Serial* de WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

107 É importante frisar que a música experimental de compositores norte-americanos como Cage, Reich e Glass se rebelava essencialmente contra a música tradicional europeia, incluindo os compositores vinculados à vanguarda histórica. À ideia de *obra acabada* destes últimos, os primeiros opunham a ideia de *processo musical*. Para melhor compreender essa discussão, ver CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: n. 11, jan./jun. 2005, p. 44-59. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf>. Acesso em: 02 out. 2013.

Instrumental é muitas vezes circular e contínua, não apresentando objetivos direcionais ou dramáticos. A finalização brusca e inesperada, dando mais a ideia de “parada” do que de “fim” da obra, é outro elemento que também aparece em algumas faixas do disco supracitado, a exemplo de “Ritmo de Baião” - a pausa na execução dos violões aos 2’52’’ até pode ser interpretada como um prenúncio do fim da música, mas esta também ocorre a 1’46’’ e não dá a faixa por encerrada. Por fim, a repetição dos padrões rítmicos é mais uma das feições estilísticas do minimalismo das quais “Ritmo de Baião” se aproxima, haja vista a manutenção da mesma estrutura rítmica ao longo de toda a obra.

De maneira geral, talvez seja possível afirmar que as composições do Jaguaribe Carne, a exemplo de “Ritmo de Baião”, são eminentemente reiterativas, uma vez que retomam constantemente um caminho (melódico, harmônico ou rítmico) já exposto anteriormente. Por outro lado, é importante lembrar que o caldeirão sonoro-musical do grupo paraibano admite diversas referências, muitas das quais tidas como aparentemente inconciliáveis. Este parece ser o caso da fusão de aspectos minimalistas com elementos da música de vanguarda europeia, produzida por nomes como Schoenberg, Boulez e Stockhausen. Para alguns autores, o minimalismo é apenas parte integrante do “grande arco evolutivo da música ocidental” - arco “que compreende o grande ciclo de uma música voltada para o parâmetro das alturas melódicas” (WISNIK, 1989, p. 11) -, compondo juntamente com o atonalismo, o serialismo e a música eletrônica a sua fase de dispersão. Historicamente, a estética minimalista veio se opor frontalmente ao movimento musical expressionista, dentro do qual podem ser enquadradas as propostas atonais, dodecafônicas e serialistas dos compositores vanguardistas europeus. Cervo consegue propor uma boa distinção:

(...) Serialismo (Expressionismo) e Minimalismo são dois movimentos estéticos, ambos filhos do modernismo e que defendem modos de compor 'puros' ou exclusivistas, intimamente relacionados por oposição radical. Enquanto o serialismo procura evitar de forma sistemática um centro tonal, o Minimalismo procura afirmar incessantemente um centro tonal. Enquanto o serialismo trabalha com o princípio de não repetição, o Minimalismo pretende repetir à exaustão. Enquanto o serialismo era considerado um desenvolvimento necessário e irreversível da música ocidental, o Minimalismo introduzia conceitos filosóficos e estéticos do Oriente os quais diferiam frontalmente da visão de mundo ocidental (CERVO, 2005, p. 47).

A partir do que foi exposto, acredito que a distinção (ainda que feita de forma sucinta) entre minimalismo e serialismo tenha ficado clara. O que não torna as coisas nem um pouco

claras, muito pelo contrário, é o modo como o Jaguaribe Carne dialoga com essas estéticas divergentes, se apropriando de elementos diversos e recombina-os conforme o seu interesse para gerar uma música altamente híbrida. Em “Ritmo de Baião”, além dos aspectos minimalistas já comentados, é possível perceber que a harmonia e a melodia executadas pelos violões apresentam uma notável despreocupação ou desobediência tonal. Aos nossos ouvidos, majoritariamente educados no universo tonal, essa é uma música de difícil audição, capaz de provocar estranhamento justamente por fugir do *modus operandi* mais convencional da canção popular. Não é motivo de surpresa se, ao ouvir esta composição, um ouvinte ordinário de música popular sentir algum tipo de incômodo ou desconforto, ou ainda se afirmasse ter algo “errado” ali: a afinação do instrumento, a execução do músico, etc. Essa sensação de estranhamento, produzida pela fuga ou ausência completa da ordem tonal, resulta do diálogo com o atonalismo, estética bastante incomum no universo musical popular. Creio que a próxima faixa a ser analisada permite visualizar esse diálogo de maneira mais adequada.

“Ciranda” é a primeira faixa do Lado Dois de *Jaguaribe Carne Instrumental*. Composta por Paulo Ró, é mais uma das faixas instrumentais que integram o disco. Assim como nas músicas analisadas anteriormente, repete-se aqui a reduzida instrumentação – dois violões e uma seção percussiva composta por bumbo e caixa. De modo semelhante à “Ritmo de Baião”, os violões são os responsáveis por abrir a canção, executando um trecho que dura aproximadamente vinte e seis segundos. É quando adentram o bumbo e a caixa, os quais permanecem quase até o final da faixa. Este, inclusive, difere um pouco dos demais: ao invés dos instrumentos de percussão serem tocados até o último segundo, finalizando a composição conforme acontece em “Piratas do Jaguaribe” e “Ritmo de Baião”, em “Ciranda” eles vão se despedindo aos poucos, através da técnica de *fade out*.¹⁰⁸ Dessa maneira, os últimos compassos da música são conduzidos única e exclusivamente pelos violões. Entre estes, há também uma separação no que tange a execução dos últimos compassos: um deles produz, a partir da utilização da técnica do *scratch*¹⁰⁹, um som mais ruidoso, que cessa aos 6’01’’. Cabe ao outro violão, que está a executar um fraseado mais melódico, a tarefa de finalizar a composição (que dura aproximadamente 6’20’’) sozinho.

108 Efeito de desaparecimento gradual do som em gravações.

109 Termo que, em inglês, significa “arranhão”. É uma técnica muito comum no universo dos DJs (*disc jockeys*), que movimentam um disco de vinil para frente e para trás em suas *pickups* para obter um tipo específico de som. Na análise da música em questão, a técnica do *scratch* é utilizada no violão através da raspagem da palheta em uma das cordas.

Ritmicamente, “Ciranda” está baseada na dança de mesmo nome que inspira o título da música. A ciranda é uma dança de roda coletiva surgida na Europa e bastante popular no Nordeste brasileiro, onde é conhecida e praticada no litoral, nas cidades e no meio rural (VARGAS, 2008b, p. 10). Contudo, do mesmo modo que ocorre em “Piratas de Jaguaribe” com relação ao frevo, “Ciranda” não se apresenta como uma ciranda das mais convencionais: primeiramente, porque sua instrumentação típica geralmente inclui o chocalho, aqui ausente. Em segundo lugar, a caixa, numa ciranda “tradicional”, é tocada com baquetas, o que proporciona um som mais contínuo e ritmado. Na faixa em questão, o som da caixa parece menos intenso e constante, sem o rufar característico da execução com baquetas. Os toques parecem estar sendo feitos com as mãos e de forma mais espaçada, o que explica a sonoridade pouco usual para os padrões de uma ciranda. A maior peculiaridade de “Ciranda”, porém, reside nos seus elementos harmônicos e melódicos. Assim como em “Ritmo de Baião”, é possível identificar aspectos da música minimalista: nesta composição, não parece haver a necessidade ou o interesse de chegar a algum lugar. Não há linearidade em sua estrutura – um “começo”, “meio” e “fim”, tão facilmente encontrados no universo da canção popular. Neste caso, é possível pensar na ideia de ciclo, presente na maioria das músicas da África e do Oriente, as quais influenciaram em larga medida tanto os compositores minimalistas como os integrantes do Jaguaribe Carne.

Em “Ciranda”, a linha melódica executada pelos violões consegue provocar no ouvinte comum uma sensação de estranhamento e desconforto ainda maiores que aquelas provocadas por “Ritmo de Baião”. Isso se deve à constante fuga de um centro tonal, uma característica da estética musical atonal. Segundo Dourado (2004, p. 33; p. 335), o termo atonalismo faz referência a “um trecho ou obra sem tonalidade definida”. Por quase três séculos, o conceito de tonalidade¹¹⁰ vigorou e orientou o trabalho dos compositores da música ocidental. A partir do século XIX, contudo, este conceito começa a perder espaço, a partir da incursão de diversos compositores pelo universo da atonalidade. Uma obra considerada pioneira é *Tristão e Isolda*, ópera composta por Wagner no século XIX na qual a tonalidade nunca se define. Esta obra acabou inspirando a abertura de caminhos para a música atonal que se faria no

¹¹⁰ Originada no período musical conhecido como Barroco, esta palavra é usada para designar “a relação entre as notas e acordes de uma peça com determinada centralidade, chamada tônica” (DOURADO, 2004, p. 335). Já Lacerda (1961, p. 83) define *tonalidade* como “o conjunto de funções dos graus da escala e dos acordes sobre eles formados”.

século XX. O gradual abandono do conceito de tonalidade desembocaria no surgimento de novas definições, tais como atonalismo (ausência ou indefinição de tonalidade), bitonalidade (emprego de duas tonalidades justapostas) e politonalidade (múltiplas tonalidades).

De acordo com Fernandes (2007, p. 1-3), a música atonal, caracterizada pela não conformação ao sistema de hierarquias da música tonal clássica europeia, começou a ser desenvolvida no início do século XX. Após uma fase inicial, conhecida como “atonalismo livre”, surgem tentativas de criação de um método sistemático de composição sem tonalidade. Este método é desenvolvido pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg, cujas peças compostas ainda na década de 1910 já traziam uma ruptura com a tonalidade clássica. Na década de 1920, Schoenberg dá acabamento final ao seu novo método, denominado dodecafônico. Originado do grego *dódeka*, que significa “12”, este método consiste na “adoção dos doze sons da escala cromática que são utilizados na composição, evitando a repetição de uma nota antes que toda a série de doze sons seja completamente exposta, o que impede que seja criado entre eles um 'campo magnético' tonal” (FERNANDES, 2007, p. 2-3). Trata-se, portanto, de um tipo de linguagem atonal, que não se estrutura sobre um eixo harmônico central e nem utiliza as sequências “tradicionais” de melodia, harmonia e padrões rítmicos.

Conforme assinala Wisnik (1989, p. 173-177), o dodecafonismo, ao rejeitar de maneira cerrada o sistema tonal, apresenta-se como a antítese do tonalismo. Tendo como objetivo “retardar o maior tempo possível o retorno de um som já escutado”, nas palavras do próprio Schoenberg, a construção musical em séries que caracteriza a música dodecafônica torna extremamente difícil que a memória repita o que ouviu, já que a forma como a música diversifica as suas repetições impede que elas sejam apreendidas na superfície como tais. Nesse novo método de composição, o movimento regular de tensão e repouso, no qual se baseia o tonalismo, não existe mais; na música atonal, o que há é a desterritorialização desse movimento, “de modo a não se poder retornar”. Em suma, “o atonalismo é a quebra do sistema, e a sua deriva”. É curioso pensar que um problema crucial da música contemporânea – o da *repetição* – se manifesta de maneira radicalmente distinta em dois dos estilos composicionais mais influentes do século XX: o dodecafonismo e o minimalismo. O primeiro, filho da primeira metade do século passado, recusa sistematicamente a repetição; o segundo, surgido na segunda metade do mesmo século, opera sobre a repetição exaustiva.

Mais curioso ainda é perceber que a música do Jaguaribe Carne é capaz de dialogar de alguma maneira tanto com a repetição minimal quanto com a não-repetição serial – e talvez seja nesses encontros musicais improváveis e aparentemente incompatíveis que residam a força e a originalidade de sua obra.

Retornando à análise de “Ciranda”, é possível perceber que o estranhamento provocado pelo dedilhar dos violões se apresenta desde os primeiros segundos da faixa. Tal estranhamento, conforme afirmado anteriormente, advém da fuga ao centro tonal, característica do atonalismo/dodecafonismo. Ao término do trecho dedilhado (que dura aproximadamente vinte e cinco segundos), adentram os instrumentos percussivos e os violões passam a executar uma outra linha melódica, mas sem atenuar a dissonância. A estranheza se acentua após os dois minutos da faixa, quando os dois violões passam a executar simultaneamente melodias extremamente distintas, dialogando de maneira explícita com os procedimentos musicais atonais. A cadência rítmica se mantém constante, cabendo aos violões de Pedro Osmar e Paulo Ró protagonizar a intricação e aspereza presentes na composição. Por volta dos quatro minutos e meio, a dupla volta a executar o fraseado melódico principal da composição (o mesmo tocado após o trecho dedilhado inicial). O *fade out* dos instrumentos de percussão e o emprego da técnica do *scratch* por um dos violões assinalam o fim da faixa, uma das mais complexas em termos harmônicos e melódicos e também uma das mais ricas em termos de hibridismos musicais de *Jaguaribe Carne Instrumental*.

Se atentarmos exclusivamente para o grau de experimentalismo sonoro, talvez nenhuma faixa seja capaz de superar “Acho que Vem Alguma Coisa por Ai”. Última composição do disco (depois dela, há apenas a já citada “Entrevista”), esta criação de Pedro Osmar parece sintetizar bem alguns dos principais procedimentos experimentais empregados pelo Jaguaribe Carne e o *modus operandi* do grupo dentro desse universo musical. Diferentemente das outras músicas analisadas até aqui, nesta não é possível identificar seções ou partes mais ou menos definidas. Não há o uso de instrumentos percussivos a serviço da criação de uma base rítmica constante, tal qual se observa em “Fome? Que Fome?”, “Piratas de Jaguaribe”, “Ritmo de Baião” e “Ciranda”. Os elementos harmônicos e melódicos também se encontram dispersos e indefinidos: salvo por pequenos trechos de curta duração, os violões não executam fraseados melódicos – nem mesmo aqueles atonais ou dissonantes das composições anteriormente analisadas. Assim como na maior parte do disco, não há letra

sendo entoada; apenas se escutam vozes destoantes, irregulares, incômodas. “Acho que Vem Alguma Coisa por Ai” apresenta-se, desse modo, como um dos exemplares mais bem acabados do experimentalismo proposto em *Jaguaribe Carne Instrumental*.

Buscar uma compreensão acerca dos procedimentos experimentais empregados pelo Jaguaribe Carne em sua produção musical implica atentar para a ideia de experimentalismo na música e nas artes de maneira geral. Parece não haver dúvidas de que esta ideia relaciona-se intimamente com as vanguardas europeias do início do século XX, as quais podem ser apontadas como precursoras dos procedimentos experimentais que se desenvolveriam ao longo do século passado. Tal opinião é compartilhada por autores como Gilberto M. Teles (1972), para quem

As ideias filosóficas e sociológicas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências ordenadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investigações em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos deste século [século XX] no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura (TELES, 1972, p. 9).

Ainda segundo este autor, “a vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da 'belle époque' (...). Assim, mais do que simples tendência, (...) representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental (...)” (TELES, 1972, p. 57-58). Uma linha de argumentação semelhante pode ser encontrada em Vargas (2012), para quem a noção de experimentalismo também possui um forte vínculo com o contexto moderno ocidental das vanguardas do começo do século XX:

Ali, buscavam-se novas configurações para a arte em um mundo que se transformava a passos largos por conta da industrialização e da urbanização, seja pelas inovações tecnológicas na produção, no cotidiano e na arte, seja pelo cenário de esfacelamento do mundo rural tradicional que ruía por conta da implantação do trabalho fabril, das guerras e crises. A inovação era proposta como criação do novo ao qual se chegava por meio de estranhamentos e choques frente às posturas estéticas conhecidas até então. Daí a importância das atitudes de afrontamento e oposição ao tradicional, que se definia como velho e antigo. *Fugir das normas tornara-se regra básica para os artistas modernos, com consequências nem sempre fáceis de lidar* [grifo meu] (VARGAS, 2012, p. 3).

O inconformismo, a contestação e o desejo de romper com o “tradicional” constituem-

se, portanto, como elementos definidores das vanguardas europeias do início do século passado, tendo as principais ideias e procedimentos destas servido de referência para diversos movimentos em diferentes momentos históricos. Só para citarmos um exemplo, tais elementos estão presentes no contexto de emergência do minimalismo norte-americano – e não se trata de um caso único. Muitos movimentos assimilariam a “agressividade, (...), os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio” (TELES, 1972, p. 58) que caracterizam as vanguardas.

Ainda conforme Vargas (2012, p. 3-4), a experimentação foi parte integrante do processo de busca do novo encabeçado pelos artistas modernos, tendo se estendido para diversas linguagens artísticas ao longo do século XX. Uma das premissas do procedimento experimental é a necessidade de romper com os materiais e processos até então conhecidos na concepção estética. Em outras palavras, era preciso tentar fazer diferente e com materiais diferentes, questionando os procedimentos fixos e elaborando assim um outro padrão de criação, “baseado em um jogo de tentativas e erros, às vezes lúdico e divertido, noutras vezes conflituoso e trágico”. O eventual acerto (que significaria a inovação em si) só poderia vir ao final, após várias tentativas nas quais o erro se faria muito mais presente. É possível inclusive fazer uma analogia entre esses procedimentos experimentais e a pesquisa científica, cujos objetivos só podem ser atingidos a partir de testes com as mais diversas possibilidades que o cientista tem à disposição. De certa forma, assim como o cientista, o artista experimental deveria operar pondo em xeque todos os conhecimentos sobre um determinado objeto, buscando um novo método que permita conhecê-lo – um novo modo de fazer arte.

Um ponto importante a destacar na análise dos procedimentos experimentais é a sua relação com a performance. Esta, de acordo com Iazzetta (2011, p. 1-3), passou por transformações significativas ao longo do século XX: primeiramente, com o desenvolvimento das tecnologias de produção sonora, uma expansão da fonografia que libertava a performance do contexto da apresentação presencial – a música, assim, se deslocava do seu espaço e tempo de criação. Em segundo lugar, a criação musical sem a participação de intérpretes torna-se uma realidade, promovendo um deslocamento importante nesse contexto. As propostas ligadas ao experimentalismo, por sua vez, também confrontam o paradigma clássico de performance, de várias maneiras: rejeição dos espaços de difusão e instituições tradicionalmente voltados à apresentação do repertório musical (salas de concerto, orquestras

sinfônicas, emissoras de rádio, indústria fonográfica); criação de práticas artísticas fundamentadas na performance, tais como o *happening* e o teatro musical; busca de uma articulação entre o público, a performance e o contexto em que esta se realiza, substituindo as exigências de habilidade técnica dos artistas; “intenção explícita de atenuar as barreiras entre músicos e público, profissionais e amadores, e mesmo entre sons musicais e sons provenientes do entorno urbano”. Por fim, mas não menos importante, é possível observar ainda que a “diluição da obra enquanto objeto único (...) e (...) o esfacelamento da figura do autor como mestre dotado de habilidades especiais deslocam a ênfase da criação artística para o processo de criação, para as ações que constituem a obra e, portanto, para a própria performance” (IAZZETTA, 2011, p. 3-4).

Em síntese, é possível definir a música experimental como sendo aquela “que se afasta significativamente das expectativas de estilo, forma ou gênero canonizadas pela tradição” (GRIFFITHS *apud* SEVERO, 2013, p. 44). A observação de tais aspectos parece remeter imediatamente ao trabalho desenvolvido pelo Jaguaribe Carne: como não lembrar das já mencionadas experiências imprevisíveis e inusitadas protagonizadas pelo grupo nos palcos, onde o mais importante não era a música em si, mas a busca de atitudes que fugissem do óbvio e a oposição ao que seus integrantes consideravam uma mentalidade conservadora e retrógrada? Em diversos depoimentos, Pedro Osmar e Paulo Ró enfatizam o seu interesse em buscar o dissenso, a incerteza da performance, o choque e o estranhamento da plateia e dos ouvintes em geral. Essas características ficam evidentes na audição de “Acho que Vem Alguma Coisa por Aí”, composição na qual o grupo faz uso de um expressivo número dos procedimentos experimentais discutidos anteriormente.

Em primeiro lugar, conforme afirmei anteriormente, essa música não possui elementos estruturais bem definidos: ao contrário das outras faixas analisadas, onde é possível observar algumas recorrências, aqui não há seções ou partes que possam ser facilmente identificadas. Tudo se desenvolve como uma grande e desvairada *jam session*, conforme atesta o depoimento de Adeildo Vieira sobre o processo de gravação do disco: “Era gravação '1, 2, 3, já!', né? (...) As músicas estavam prontas, que eram músicas instrumentais (...) Outras, ele [Pedro] dizia assim: 'Façam o que vocês quiserem!'. Aí tinha grito, tinha não sei o quê (...)” (VIEIRA, 2014). Essa última recomendação de Pedro Osmar pode muito bem ter sido dada antes do registro de “Acho que Vem Alguma Coisa por Aí”, já que o espírito anárquico e a

espontaneidade que marcam as vanguardas e muitas das composições experimentais se fazem presentes aqui: do primeiro ao último segundo da faixa (que dura aproximadamente cinco minutos), é possível ouvir sons e ruídos de origens diversas – móveis sendo arrastados, latas sendo derrubadas, entre outros objetos não identificados –, vozes produzindo onomatopéias, violões sendo utilizados de forma percussiva. Estes até emitem algumas notas e ataques por poucos segundos, mas sem qualquer obediência a um centro tonal ou a um determinado ritmo. Acordes, escalas, compassos e outros elementos musicais tidos como convencionais não parecem possuir grande importância aqui. Quanto às vozes, além das onomatopéias (sobre as quais me deterei mais adiante), há também emissões de gritos e vocalizações diversas, dentre as quais é possível identificar uma predominância feminina. Destaca-se especialmente uma voz lírica¹¹¹ – provavelmente a de Bernadete Nóbrega, cantora de música lírica (RÓ, 2012) –, característica das cantoras de ópera. Essa voz se destaca por emitir ataques de maior ressonância e com grande poder de causar estranhamento, uma vez que contrastam fortemente com os demais ruídos e sons presentes na gravação.

O caos e a rebeldia sonoras, portanto, dão a tônica de “Acho que Vem Alguma Coisa por Aí”. Não há uma estrutura previamente definida a ser seguida ou uma partitura a ser obedecida; instrumentos passam a ser utilizados de formas diferentes daquelas para que foram originalmente pensados; o intérprete é chamado a exercitar a sua intencionalidade, tomando decisões no momento da performance – deslocando, desse modo, a ênfase para o processo de criação artística e para a própria performance em si. A reunião de tais elementos transparece na música do Jaguaribe Carne e na performance de música experimental como um todo. Por fim, sobre a função do instrumento musical no contexto do experimentalismo, vejamos o que diz Iazzetta:

Na música experimental existe portanto uma tendência a explorar estruturas indeterminadas e roteiros imprecisos que irão demandar uma intencionalidade na tomada de decisões por parte do intérprete. Embora suas habilidades instrumentais possam ser de grande utilidade, eventualmente um cantor ou instrumentista será convidado a tratar seu instrumento como uma 'configuração total' (Nyman 1999: 18), explorando possibilidades de geração de sons que vão muito além daquelas para as quais um instrumento tradicional foi projetado (...). Em todos os casos, transparece o sentido de

111 Na música para canto, *lírico* é “um tipo de voz de soprano (e às vezes tenor) de características mais leves, em oposição ao chamado soprano dramático”. Este termo pode também “designar de maneira genérica qualquer canto de caráter melodioso” (DOURADO, 2004, p. 186-187).

transgressão ou de subversão das noções tradicionais de instrumento musical. Isso cria uma instabilidade nos modos de produção sonora, seja pela utilização de objetos ou aparelhos não originalmente concebidos como instrumentos musicais ou de técnicas não usuais de produção sonora em instrumentos tradicionais (IAZZETTA, 2011, p. 4-5).

Voltarei a abordar esse ponto mencionado acima mais adiante. Por ora, penso que é importante fazer uma distinção: por ser predominantemente um trabalho de música instrumental, *Jaguaribe Carne Instrumental* apresenta-se mais propício ao diálogo com os procedimentos experimentais. Acredito que o fato de não se tratar de um disco de canções dá ao Jaguaribe Carne maior liberdade para explorar as dissonâncias e improvisações que lhe são tão caras. Nas canções aqui analisadas, foi possível perceber as diversas estéticas com as quais o grupo dialoga – minimalismo, atonalismo, experimentalismo –, bem como as fusões entre diferentes gêneros e formas musicais – frevo, samba, baião, ciranda – presentes em suas composições. Já *Vem no Vento*, por ser um álbum formado majoritariamente por canções, acaba tendo de recorrer a certas convenções, apresentando assim um menor grau de experimentalismo. Não que este não exista no disco; ele apenas se faz presente em doses bem mais moderadas que as ouvidas em *Jaguaribe Carne Instrumental*. Mas, afinal, é possível fazer uma canção popular experimental? Do que ela se constitui? E os hibridismos musicais, característicos da produção musical do grupo, que lugar ocupam nesse novo trabalho? São questões a serem exploradas no próximo subitem.

3.3 *Vem no Vento*

Após o lançamento de *Jaguaribe Carne Instrumental*, Pedro Osmar e Paulo Ró atravessaram quase uma década dedicando boa parte de seu tempo a projetos individuais e à produção de discos solo (vide o subitem 1.5). Somente no começo dos anos 2000 é que os dois irmãos voltam a trabalhar juntos num álbum do Jaguaribe Carne: *Vem no Vento* é o primeiro (e, até o momento, o único) *CD (compact disc)* lançado pelo grupo. O disco foi o primeiro lançado pelo selo Chita Discos, pertencente a Chico César. Sobre *Vem no Vento*, Chico afirma: “esse é o disco pop do Jaguaribe Carne. Por que ele também sabe fazer. E pode fazer”. Mais adiante, contudo, ressalta que “a agudeza e estranhamento de suas canções aí estão”, bem como “a contundência e rigor estético, além de compromisso humano e ético” do

texto destas.¹¹² Ou seja, o *pop* do Jaguaribe Carne não é lá tão *pop* assim – mesmo com um material mais palatável, menos carregado de experimentalismos, o grupo segue fugindo do convencional e apostando na provocação. Talvez os seus membros fundadores possam definir melhor esse novo trabalho. Vejamos o que diz Pedro Osmar, ao falar dos dois discos de estúdio lançados pelo grupo:

(...) são dois momentos bem diferentes. O LP foi gravado com dinheiro oficial, no edital de gravação de discos da FUNESC (...) e o segundo foi fruto de uma ação cooperativa, com direção de Xisto Medeiros e Marcelo Macedo, que colocou à nossa disposição todo o aparato do estúdio Peixe-Boi. Eles são, na verdade, os pais e padrinhos deste segundo disco. Sem eles, o *Vem no Vento* não teria existido. Quando estávamos ensaiando para o show (apresentação no Fenart daquele ano), tivemos a ideia de gravar os ensaios, e daí para o disco foi um pulo (OSMAR, 2014).

Para Paulo Ró (2014), *Vem no Vento* é “a grande síntese do trabalho do Jaguaribe Carne. (...) porque a gente colocou tudo dentro (...) tem canções, tem parte experimental (...)”. Em outro depoimento, ele reforça a versão de Pedro sobre o nascimento da ideia de gravar o disco durante os ensaios para o show no Fenart¹¹³ e também aponta Marcelo Macedo e Xisto Medeiros como os “mentores intelectuais” do projeto (RÓ, 2012). Marcelo – ou Marcelinho, como é mais conhecido no meio musical paraibano – conta que esse disco foi o primeiro gravado no Peixe-Boi, estúdio de gravação localizado no bairro dos Bancários, em João Pessoa, do qual é proprietário (o nome do estúdio, inclusive, foi inspirado em “Aboiando o Peixe-boi”, uma das faixas de *Vem no Vento*). Sobre o processo de produção, ele afirma que “teve uma cadeia, digamos assim. Apesar de não ter tido um tostão. Foi tudo na base da cooperativa mesmo” (MACEDO, 2014). A partir da ideia proposta por Xisto e Marcelinho, uma banda-base se formou para a gravação do disco, tendo por integrantes músicos que já tocavam com Pedro Osmar e Paulo Ró ou tinham alguma proximidade com estes. São eles: Hermes Medeiros (bateria e percussões), Guegué Medeiros (teclados e sanfona), Xisto Medeiros (baixos elétrico, acústico, *fretless* e baixolão) e Marcelo Macedo (guitarras, *looping*

112 Informações disponíveis em <http://www.chicocesar.com.br/disco_ver.php?titulo=Jaguaribe%20carne%20%E2%80%93%20vem%20no%20vento>. Acesso em: 28 mar. 2015.

113 Festival Nacional de Arte, organizado pela Funesc (Fundação Espaço Cultural da Paraíba) e geralmente ocorrido de forma anual (alguns anos não tiveram uma edição) desde 1994, no Espaço Cultural José Lins do Rego, em João Pessoa, na Paraíba. O festival é aberto ao público e conta com apresentações de teatro e dança, exibição de curtas-metragens, exposições de artes plásticas, artesanatos, entre outros. Na parte musical, nomes como Lenine, Sivuca, Alceu Valença e Paralamas do Sucesso são alguns dos que já se apresentaram no festival.

e violão aço), além dos irmãos Pedro e Paulo (vozes, violões e percussões).

Os nomes listados acima, porém, compõem apenas a banda-base, responsável por construir a maior parte dos arranjos e tocar em praticamente todas as faixas do disco. Além destes músicos, *Vem no Vento* é repleto de participações especiais – e talvez aí resida um dos seus maiores trunfos e atrativos. Como se não bastasse reformular os arranjos de antigas composições do Jaguaribe Carne, trazendo para elas uma nova roupagem, num dado momento surgiu a ideia de convidar amigos, parceiros e admiradores do grupo a participar do álbum. Conforme Paulo Ró, a ideia dos convidados especiais não estava presente desde o início, chegando inclusive a suscitar dúvidas quanto à viabilidade de sua execução. À medida que os primeiros nomes foram sendo sugeridos e suas participações confirmadas, outros foram vindo na sequência, perfazendo um total de vinte e quatro convidados.

O perfil dos convidados especiais, por sua vez, é tão diversificado quanto à música do Jaguaribe Carne: há paraibanos renomados nacional e internacionalmente, tais como Elba Ramalho, Chico César e Vital Farias; conterrâneos com boa projeção e reconhecimento locais, tais como Escurinho, Bráulio Tavares, Totonho, Chico Correia, Alex Madureira e os grupos Quinteto da Paraíba e JP Sax; nordestinos que já ocupam um lugar ao sol na MPB (quer seja um lugar mais ao centro, quer seja mais à margem), tais como Lenine, Zeca Baleiro, Elomar, Xangai e Lula Queiroga; amigos e parceiros de diversas fases da trajetória do grupo, a exemplo de Jorge Negão, Ivan Santos, Jarbas Mariz, Milton Dornellas e Grupo Assaltarte, Thomas Rohrer, Célio Barros, João Linhares, Diana Miranda e Paulinho Ditarso. Um ponto importante a ressaltar é que nenhum desses artistas recebeu cachê ou qualquer tipo de compensação financeira para participar do disco. De acordo com Paulo Ró, *Vem no Vento* é “um disco importante musicalmente e afetivamente, porque todo mundo veio de graça. Ninguém cobrou nada pra participar (...). Todo mundo veio de espontânea vontade pra fazer, porque (...) admirava e admira o trabalho do Jaguaribe Carne” (RÓ, 2012). Mas como um grupo situado fora do principal eixo cultural e econômico do país, sem divulgação na grande mídia e dado à procedimentos experimentais em sua música consegue reunir tantos admiradores, sendo alguns de grande influência no cenário musical? Talvez parte da explicação esteja na natureza agregadora de Pedro Osmar. Conforme Adeildo Vieira (2014), uma das principais características de Pedro é ser “um mastro de ideias (...) o Musiclube não definha porque todo dia Pedro chegava com uma ideia nova”. Além de inquieto e critativo,

o cofundador do Jaguaribe Carne é ainda um indivíduo “muito bem relacionado”, nas palavras do próprio:

(...) sempre me preocupei em criar laços de amizade e Pontes Sonoras com pessoas, grupos, entidades e instituições. A fim de que minhas ideias pudessem dialogar com outras ideias e daí gerar situações novas e boas para as comunidades e populações. Sempre vi com bons olhos o princípio de que a arte deve estar posicionada no seu objetivo maior de educar, educar para transformar. E aí, sempre estive muito à vontade com meus parceiros. Utilizando-me da sinceridade, da seriedade e da honestidade como base de todos esses diálogos. (...) Entendo inclusive que (...) *Vem no Vento* seja um dos bons momentos dessa minha tese. Xangai, Elomar, Zeca Baleiro, Chico César, (...). Essas participações são exemplos da importância dessa minha ponte sonora (OSMAR, 2004).

De acordo com a sua ficha técnica, *Vem no Vento* foi gravado e mixado no Estúdio Peixe-Boi, em João Pessoa, entre janeiro de 2002 e junho de 2003. Já os convidados especiais gravaram nos mais diversos lugares: alguns registraram sua voz no próprio Estúdio Peixe-Boi, como Totonho, Chico César e Jarbas Mariz. Outros enviaram registros vocais feitos à distância – Lenine gravou no Rio de Janeiro; Zeca Baleiro, em São Paulo; Elba Ramalho, em Campina Grande; Lula Queiroga, em Recife; Diana Miranda e Paulinho Ditarso, na Suíça. Marcelinho – que além de músico, participa do disco como produtor e técnico de gravação, além de ter cuidado das etapas de edição e mixagem – comenta sobre o processo de gravação: “Nesse tempo era (...) um pouco mais complicado. Tinha que mandar a fita física. (...) esse disco a gente gravou tudo no Adapt e depois, eu passei para o computador. Eu editei pista por pista no computador. Foi um trabalho bem hercúleo” (MACEDO, 2014). Obstáculos técnicos, contudo, que não comprometeram o resultado final: “A gente teve um resultado muito bom (...) eu consegui dar uma organizada em algumas coisas (...). Chegar aonde a gente queria. Uma certa modernidade maior do som, que já estava na cabeça também” (MACEDO, 2014). De fato, saltam aos olhos – ou melhor, aos ouvidos – a esmerada produção musical e a riqueza dos arranjos que revestem as canções. A instrumentação é bem mais numerosa e diversificada que a do disco homônimo lançado na década anterior. Esse aspecto, aliado à boa qualidade técnica do registro, acaba por potencializar a capacidade criativa do grupo, valorizando o material gravado.

O disco possui ao todo vinte faixas. Talvez a proposta de síntese da carreira do grupo explique o extenso repertório, o qual corresponde a exatamente o dobro de composições do

LP de estreia. Assim como em *Jaguaribe Carne Instrumental*, Pedro Osmar e Paulo Ró assinam a autoria de todas as músicas – algumas, porém, foram compostas em parceria com alguns dos “agregados” e amigos colecionados ao longo da carreira. Compõem o *tracklist* do disco: “Aos que se Foram” (Pedro Osmar), com participação de Totonho; “Comentário” (Paulo Ró), com participação de Lula Queiroga; “Vem no Vento” (Pedro Osmar), com participação de Lenine; “Aboiando o Peixe-boi” (Pedro Osmar e Águia Mendes), com participação de Zeca Baleiro; “Ferrugem Popular” (Pedro Osmar), com participação de Xangai; “Ao mesmo Tempo” (Paulo Ró), com participação de Braúlio Tavares; “Poema” (Paulo Ró e Sérgio de Castro Pinto), com participação de Ivan Santos; “Delírio de Gari” (Paulo Ró e Lúcio Lins), com participações de Diana Miranda e Paulinho Ditarso; “Robin Hood pós, pois” (Pedro Osmar), com participação de Escurinho; “De Aviões” (Pedro Osmar e Paulo Ró), cantada pelo Grupo Assaltarte; “Incelença para um Povo-boi” (Pedro Osmar e Águia Mendes), com participação de Elomar; “Caldeira” (Pedro Osmar), com participação de João Linhares; “Mote do Navio” (Pedro Osmar), tocada pelo Quinteto da Paraíba; “Boatos” (Paulo Ró), com participação de Elba Ramalho; “Lambadão” (Paulo Ró), com participação de Chico César; “Lei-Áurea” (Paulo Ró e Jorge Negão), com participação de Jorge Negão; “Piratas de Jaguaribe” (Pedro Osmar e Vital Farias), com participação de Vital Farias; “Época de Plantio” (Pedro Osmar), com participação de Jarbas Mariz; “Eu canto música de amor” (Pedro Osmar) e “Saltos” (Paulo Ró), com participações de JP Sax e Chico Correia.

Mesmo tendo Xisto Medeiros e Marcelo Macedo – dois músicos experientes e dotados de ampla formação e conhecimento teórico no campo musical – à frente de várias tarefas (produção, arranjos, edição, mixagem, direção musical), os irmãos fundadores do Jaguaribe Carne não estiveram ausentes das etapas de construção do disco: além de participarem da elaboração dos arranjos e da direção musical junto com a banda, Pedro Osmar e Paulo Ró também estiveram envolvidos em outras atividades – Paulo, por exemplo, participou dos processos de edição e mixagem juntamente com Xisto e Marcelinho; Pedro, por sua vez, cuidou das ilustrações e pinturas que ocupam o encarte do disco, bem como incumbiu-se do projeto gráfico, juntamente com Fábio Cavalcanti e Gustavo Moura (este último, responsável pela clássica fotografia presente no *LP* de estreia do grupo, também fez as fotos para *Vem no Vento*). A masterização do disco foi feita no Reference Mastering Studio, em São Paulo, e a sua distribuição ficou a cargo do selo de Chico César, o Chita Discos. Para Pedro Osmar, este

é um dado relevante, posto que “foi o primeiro disco da gente que saiu do âmbito doméstico para entrar no (...) mercado alternativo nacional” (OSMAR, 2012). De acordo com Marcelo, *Vem no Vento* contou com shows de lançamento nas cidades de São Paulo e João Pessoa (MACEDO, 2014).

Embora classificado por Chico César como “o disco *pop* do Jaguaribe Carne”, uma rápida audição de *Vem no Vento* é suficiente para perceber como este trabalho está longe de abrir mão por completo das experimentações e dissonâncias jaguaribecarneanas. A produção experimental de compositores e grupos de música popular no Brasil dos anos 1970 também atingiu o campo da canção, tendo trilhado caminhos e alcançado resultados igualmente diversos. Mesmo situando-se fora da indústria fonográfica, acredito que parte da produção musical do Jaguaribe Carne dialoga de alguma maneira com a obra desses artistas, cujos exercícios criativos foram importantes principalmente no sentido de alargar as possibilidades no campo da música popular. Uma hipótese a ser levantada aqui é a de que essa “canção experimental” brasileira definida por Vargas (2012) – cujas origens remetem aos artistas da Tropicália e se estendem aos chamados “pós-tropicalistas”, tais como os Novos Baianos, Secos & Molhados, Walter Franco e Tom Zé (que, embora tenha integrado o grupo tropicalista, posteriormente avançou em direção à experimentações que também permitem associá-lo ao segundo grupo) – teria no Jaguaribe Carne uma representação paraibana (fora, portanto, do eixo Rio-São Paulo, o que por si só já é algo significativo), por vezes ousada, raramente mais comportada, mas acima de tudo capaz de contribuir para a utilização da canção “como instrumento político de intervenção na sociedade e objeto estético para exercício dos limites da percepção e da sensibilidade criativa” (VARGAS, 2012, p. 13). Partindo dessa formulação, penso que *Vem no Vento* reúne muitas das “canções experimentais” do Jaguaribe Carne, bem como se presta à visualização dos hibridismos musicais que caracterizam grande parte da produção musical do grupo.

Um olhar mais atento sobre o repertório de *Vem no Vento* nos dá uma clara noção da maneira como ele está disposto: canções mais “normais” - compostas por uma estrutura linear, sem rupturas rítmicas ou dissonâncias melódico-harmônicas, instrumentação mais convencional, etc. – são alternadas por composições mais “estranhas” e/ou experimentais – estrutura não linear de partes ou seções da música, desenhos melódicos ou harmônicos atonais, dissonantes ou no mínimo pouco convencionais, rupturas na estrutura rítmica, uso de

instrumentos atípicos, etc. Não trata-se, contudo, de uma compartimentação estanque: muitas canções aparentemente “normais” num primeiro momento podem apresentar elementos “estranhos” ou experimentais em alguns trechos e vice-versa. Afinal, conforme visto ao longo de todo este trabalho, a regra geral para o Jaguaribe Carne é não ter regras para produzir a sua arte.

Tal disposição do repertório fica evidente desde o início do disco: “Aos que se Foram”, a faixa de abertura, não apresenta qualquer dissonância, ruptura ou utilização de procedimentos experimentais. Compõe, portanto, o grupo das canções “normais” de *Vem no Vento*. O mesmo não se pode dizer da faixa seguinte, “Comentário”. Esta composição de Paulo Ró, cuja duração é de quatro minutos e dezenove segundos, conta com a participação vocal do cantor e compositor recifense Lula Queiroga. Logo de cara, nos primeiros segundos da canção, nos deparamos com o costumeiro “cartão de visitas” do grupo: sons dissonantes, desobedientes a qualquer campo tonal, acompanhados por ataques de violão igualmente atonais, gritos e vozes aleatórias. Tal cenário compõe o que pode ser considerada a “introdução” da faixa, que se encerra por volta dos vinte e oito segundos, quando as vozes de Paulo Ró e Lula Queiroga começam a entoar a letra da canção. Esta, por sua vez, é composta de apenas cinco versos, o que novamente aproxima o trabalho do Jaguaribe Carne da estética minimalista:

Nalva me falou
Que estava cansada
De ficar quieta.
E vocês?
O que me dizem? (CARNE, 2004, Faixa 2).

Outro elemento que remete de alguma forma à estética musical minimalista é a presença de arpejos¹¹⁴ contínuos sobre os acordes da primeira parte da canção (fá maior, mi menor, sol maior e lá maior), gerando um efeito hipnótico semelhante ao criado pelos sintetizadores de Philip Glass em algumas faixas do álbum *Glassworks*. A instrumentação é bem mais variada que a presente nas faixas de *Jaguaribe Carne Instrumental*: além dos teclados encarregados de executar os arpejos (tocados por Helinho Medeiros), há sons de violão (tocado por Paulo Ró), guitarra (Marcelinho), baixo elétrico (Xisto Medeiros), bateria

¹¹⁴ Termo derivado do italiano *arpeggio*, ocorre quando as notas de um acorde são executadas em sequência, não simultaneamente (DOURADO, 2004, p. 31).

(Hermes Medeiros) e zabumba (Pedro Osmar). O dueto vocal protagonizado por Paulo Ró e Lula Queiroga é outro aspecto que carrega consigo a estranheza típica do trabalho do Jaguaribe Carne: ao invés de duas vozes bem sincronizadas, afinadas e dispostas dentro dos padrões mais convencionais da canção popular (como nas duplas sertanejas do Brasil, onde uma voz se encarrega de entoar a melodia principal, chamada de *tônica*, e a outra geralmente canta em intervalo de *terça*, seja esta grave ou aguda), o que ouvimos aqui são vozes que caminham juntas ao longo de toda a faixa, porém sem nunca se encaixarem perfeitamente.

Esse desencontro vocal (que se dá tanto no plano rítmico quanto no melódico), a julgar pela estética musical cultivada pelo Jaguaribe Carne, parece ser intencional. O que permite sustentar essa hipótese é a repetição desse tipo de dueto em outras faixas do álbum (especialmente nas cantadas por Paulo Ró), como “Ao mesmo tempo”, “Lei-Áurea” e “Poema”. Nestas e em “Comentário”, a voz de Paulo se encarrega de entoar a tônica (melodia vocal principal da canção), ao passo que a outra voz que o acompanha – no caso, a de Lula Queiroga – canta a mesma melodia, só que numa região mais grave (uma oitava abaixo em relação à linha melódica entoada por Paulo Ró), o que termina por acrescentar um tom mais soturno à canção. Além desse aspecto, para deixar o arranjo vocal ainda menos “ensolarado”, a voz grave de Queiroga não está perfeitamente sincronizada à de Paulo – por vezes, um pronuncia uma palavra ou frase se alongando mais que o outro, ou iniciando/terminando o verso antes do parceiro. Outro detalhe: a voz grave não entoa a mesma melodia da voz principal, só que uma oitava abaixo, durante toda a música. Há momentos – como no trecho *E vocês? O que me dizem?* - em que, de tão grave, o registro vocal de Lula Queiroga soa quase como um sussurro, pouco compreensível e quase inaudível.

Ritmicamente, “Comentário” mantém a mesma estrutura de compassos do início ao fim, sem rupturas ou mudanças abruptas. O zabumba de Pedro Osmar, ao figurar junto à bateria, teclados, guitarra e violão, produz uma sonoridade bastante interessante. De certa forma, é como se a sua presença, juntamente com o tipo de arranjo vocal mencionado acima, ajudasse a distanciar um pouco a canção de uma estética mais voltada ao *rock* – este em sua faceta mais ousada e progressiva, representada por bandas como Yes, Pink Floyd, King Crimson e Emerson, Lake & Palmer, tão ouvidas por Pedro e Paulo durante a juventude. Embora se trate de uma canção que possui um centro tonal (o que ameniza consideravelmente a sensação de estranheza e desconforto provocadas, por exemplo, pelas faixas de *Jaguaribe*

Carne Instrumental), o grupo paraibano ainda assim trata de inserir doses de experimentalismo e provocação: a letra, aparentemente rasa e *nonsense*, expressa talvez uma crítica política mais sutil, não ortodoxa, tal qual a praticada por artistas e compositores experimentais do Brasil dos anos 1970. Ao afirmar que Nalva – um nome próprio feminino comum entre as camadas mais populares – revelou ao eu-lírico da canção “que estava cansada de ficar quieta”, o compositor pode estar sugerindo alguma espécie de insurgência ou rebeldia popular (uma ideia que de certa forma se faz presente no horizonte de atuação da guerrilha cultural empreendida pelo Jaguaribe Carne). Nos versos seguintes, o eu-lírico se comporta de maneira inquisitiva (“E vocês? O que me dizem?”). Ao lançar essas interrogações, o intuito parece ser o de incitar os ouvintes a manifestarem uma opinião a respeito da fala de Nalva – quem sabe, aderindo à sua causa e também passando a manifestar alguma inquietude ou inconformação, componentes importantes na contestação política da ordem vigente.

Musicalmente, o experimentalismo jaguaribecarneano dá as caras na “introdução”, no arranjo vocal incomum e também no seu minuto final: após a letra ser cantada por duas vezes, por volta dos três minutos e doze segundos inicia-se um trecho de pura anarquia sonora. Gritos, vozes emitindo sons percussivos e o canto fora da métrica da canção se misturam a um solo de baixo repleto de notas e a uma sucessão de arpejos contínuos tocados pelo teclado. A base rítmica segue firme, mas com os ataques do zabumba mais irregulares, confundindo-se com os sons percussivos emitidos pelas vozes. O excesso de notas tocadas pelo baixo elétrico, os arpejos incessantes e a profusão de vozes, principalmente, transmitem ao ouvinte uma sensação caótica, se aproximando dos momentos de maior aleatoriedade de *Jaguaribe Carne Instrumental*. Esse trecho musicalmente anárquico encerra a canção, de forma súbita, aos 4’05”. Após um breve instante de silêncio, adentra um trecho de “Sotaque de Pindaré”, composição do primeiro disco do grupo, encerrando a faixa em *fade out* aos 4’19”. Como se pode perceber, mesmo naquele que é considerado o seu disco *pop*, o Jaguaribe Carne não cessa de trazer as suas provocações e de produzir estranhamento através de soluções musicais nada convencionais, alcançando resultados dos mais diversos.

A terceira faixa, “Vem no Vento”, contrasta com a sua antecessora e se apresenta como uma das mais acessíveis do disco. Composta por Pedro Osmar, essa música conta com a participação do cantor e compositor pernambucano Lenine, que divide os vocais com Pedro. Sobre a participação de Lenine – cujo registro vocal foi gravado num estúdio no Rio de

Janeiro –, Marcelinho comenta:

Eu me lembro de um dia que a gente estava tocando (...) Totonho tinha chegado e Xisto pegou as fitas com a voz de Lenine. (...) E a gente veio para cá [Estúdio Peixe-Boi]. Foi bonito esse dia. Emocionante. Porque a gente era fã pra caramba de Lenine (...). Foi um dia bacana. Já era meia-noite, uma hora. A gente ficou até de madrugada. Veio botar as fitas e ouvir. Tava todo mundo 'seco', mas não tinha a 'boquinha' de mp3, né? [risos]. Ainda tinha que (...) abrir o negócio para ouvir o que ele tinha feito, né? Foi bem bacana (MACEDO, 2014).

“Vem no Vento” começa de forma amena, mas rapidamente assume contornos mais festivos: a faixa se inicia ao som de teclados/sintetizadores, os quais produzem uma “cama” sonora tranquila, acompanhados da marcação rítmica de um triângulo. O volume de som dos teclados vai crescendo aos poucos nos primeiros segundos, até ser surpreendido por um fraseado melódico animado, executado simultaneamente por uma rabeca (tocada por Yerko Tabilo) e uma guitarra (tocada por Marcelo Macedo). Este fraseado melódico é executado duas vezes. Ao fundo, é possível ouvir vozes emitindo onomatopeias – pelo que pude observar, um recurso recorrente na produção musical do Jaguaribe Carne –, o que resulta num interessante efeito percussivo. Bateria e baixo elétrico completam o conjunto instrumental deste trecho introdutório da canção, emitindo ataques em consonância com a guitarra. Num dado momento, uma das vozes (aparentemente a de Pedro Osmar) solfeja a mesma melodia tocada pela rabeca, ao passo que a outra (a de Lenine) continua a produzir onomatopeias.

Esta introdução, que dura pouco mais de trinta segundos, já denota algumas das fusões musicais tão caras ao Jaguaribe Carne. Neste caso específico, elas dizem respeito basicamente à instrumentação: teclados/sintetizadores – instrumentos geralmente vinculados à gêneros e estilos musicais contemporâneos, como o *pop* e a música eletrônica em suas várias vertentes, por exemplo – dividem espaço com o triângulo – presença constante em conjuntos do Nordeste brasileiro e em gêneros musicais como o xote e o forró; a rabeca – instrumento de origem árabe e timbre peculiar, muito comum entre os cantadores nordestinos¹¹⁵ - executa um

115 Segundo Roderick dos Santos (2011), as origens e a invenção da rabeca são relativamente obscuras. O termo “rabeca” seria derivado do árabe “arrabill”, viola de arco introduzida pelos mouros na Europa após o século VII. Os colonizadores portugueses e espanhóis teriam sido os responsáveis por sua chegada ao Brasil, onde permaneceu “ligada às práticas musicais de comunidades afastadas do processo de industrialização e da educação formal”. A semelhança de sua forma geométrica com a da viola e a do violino, bem como as diferenças em seu modo de fabricação, matérias-primas utilizadas e número de cordas tornam bastante difícil a tarefa de definir o desenvolvimento de sua estrutura física e estética. O tipo mais comum no Nordeste brasileiro, a “rabeca-violino”, possui quatro cordas e um desenho próximo ao molde do violino.

fraseado melódico junto à guitarra elétrica – instrumento muito associado ao *rock*, *jazz* e outras formas musicais globalizadas. Com relação às vozes, o uso de onomatopeias como instrumentalização da voz é um recurso amplamente utilizado por artistas como Gilberto Gil, João Bosco e Chico César, entre outros (SANTOS, K., 2013). A utilização de tal recurso é uma clara aproximação das tradições musicais de matriz africana, uma das diversas influências assumidas pelo grupo (já identificada em outras faixas analisadas aqui, como “Fome? Que Fome?”). O dado musical africano, inclusive, é um dos mais significativos na música do Jaguaribe Carne, conforme buscarei evidenciar mais adiante. Após a introdução, a voz de Lenine começa a entoar os primeiros versos:

Já de longe o baticum
Do forró gerá
Se faz ouvir na cena
Do novo parangolé
Gente nêga
Gente cores no arraiá
Fazendo a noite da poesia
Se alumiá (CARNE, 2004, Faixa 3).

O trecho acima é cantado sobre uma base híbrida de forró e *funk*. O ritmo é sincopado e dançante, destacando-se sobre a melodia e a harmonia. Este é mais um traço característico das músicas modais – e das músicas africanas, especificamente – que se faz presente em diversas composições do Jaguaribe Carne: a predominância da pulsação rítmica sobre a organização das alturas melódico-harmônicas. A seção rítmica característica do forró, composta por zabumba e triângulo, aqui divide espaço com um *groove* acentuado do baixo elétrico e da bateria, característicos do *funk* norte-americano da década de 1960. Este gênero musical, que tem as linhas de baixo sincopadas e dançantes como um de seus traços definidores, também se aproxima de “Vem no Vento” através de outro elemento que não o *groove* marcante: todo o trecho da letra transcrito acima é cantado em cima de uma base harmônica que se apóia em um único acorde (no caso, um ré maior com sétima). Tal elemento é recorrente nas músicas do *funk* norte-americano, a exemplo de boa parte do repertório do cantor James Brown, um dos expoentes do gênero. Teclados e guitarra seguem compondo o arranjo, porém ambos têm presença discreta. A ênfase realmente recai no aspecto rítmico da canção, que parece ser acentuado pelo vocabulário utilizado (“baticum”, “parangolé”), repleto de palavras bastante sonoras. A pronúncia e as terminações de algumas palavras (“gerá”,

“nêga”, “arraia”, “alumia”), por sua vez, acabam por reforçar o tom lúdico e festivo da canção, algo pouco comum na discografia do Jaguaribe Carne. Enquanto Lenine canta a melodia principal, Pedro Osmar segue produzindo onomatopeias e sons percussivos. É a partir do refrão que este último passa a entoar a letra juntamente com o seu parceiro:

E vem no vento
E vem na cor
E vem de dentro
E vem da dor (CARNE, 2004, Faixa 3).

A segunda parte da canção, iniciada após o refrão, segue o mesmo desenho rítmico e harmônico do trecho pós-introdução. Apenas o desenho melódico das vozes é ligeiramente diferente, embora guarde grandes semelhanças com o da primeira parte. A letra deste trecho é repleta de referências ao forró, chegando a citar vários nomes consagrados do gênero:

E chega com lua Luiz
E se planta com Jackson do brasil
Abdias dos oito baixos
Marinês e sua gente
Levando às alturas
O canto e o ritmo do futuro
A música e a poesia do além
Dessa gente que corre campo
Voa pássaro,
Tan-tan, tanto
De pé no chão (CARNE, 2004, Faixa 3).

São exaltados, portanto, personagens fundamentais na história da música nordestina e brasileira: Seu “Lua” Luiz Gonzaga, o Rei do Baião; Jackson do Pandeiro, o Rei do Ritmo; Abdias dos Oito Baixos, marido e parceiro musical da cantora Marinês, com quem formou o conjunto Marinês e Sua Gente, também citado na letra. Em síntese, a letra escrita por Pedro Osmar propõe uma valorização desses artistas populares – gente que dedicou a sua vida a levar às alturas “o canto e o ritmo do futuro (...) a música e a poesia do além”, tocando, cantando e encantando multidões mundo afora. O tom celebratório e festivo, presentes tanto na letra quanto na melodia de “Vem no Vento”, transparecem ainda na interpretação vocal de Pedro e Lenine – este último inclusive faz uma brincadeira em relação à dificuldade de cantar dentro do ritmo os últimos versos:

(...) não tem metrônomo¹¹⁶ [a base sobre a qual Lenine gravou a sua voz]. (...) Naquela época, muitas vezes não tinha metrônomo porque você não ia gastar uma pista¹¹⁷ para botar um metrônomo. (...) Eu me lembro dessa coisa do metrônomo porque (...) quando Lenine canta: 'tan-tan, tanto de pé no chão!'. (...) E Pedro Osmar fica chutando pau da barraca. É que, justamente, não tinha um 'sync' nem tinha um metrônomo. Aí ele sai cantando e, daqui a pouco, ele mesmo tira uma onda: 'Ah, porra! Sem metrônomo é foda!'. Aí eu disse: 'Tá gravado!'. A gente deixou. Tá no finalzinho lá, uma tiração de onda (MACEDO, 2014).

Tentando encontrar a métrica e sem obter sucesso, em virtude das limitações técnicas descritas acima e das improvisações frenéticas de Pedro Osmar, Lenine solta uma exclamação de forma bastante espontânea aos 4'08'': “Fodeu! [risos] Bicho, olha, sem metrônomo é foda!”. Tal forma de expressão seria provavelmente repreendida e eliminada da edição final do disco de um artista mais convencional ou politicamente correto – não é o caso, porém, do Jaguaribe Carne. A manifestação bem humorada de Lenine nos segundos finais de “Vem no Vento” acaba por simbolizar bem o clima de festividade e descontração que marcaram o processo de produção do disco, conforme atestam os depoimentos de seus participantes.

A quarta faixa, “Aboiando o Peixe-Boi”, nos remete de volta a um terreno menos convencional da música popular. Esta composição, assinada por Pedro Osmar e Águia Mendes, conta com a participação vocal do cantor e compositor maranhense Zeca Baleiro. Aqui, o Jaguaribe Carne estreita ainda mais o diálogo com o universo da cultura popular através da utilização do aboio como ideia central do processo composicional:

Vai morrer
Vai morrer
Vai morrer
Peixe-boi vai morrer
Auê

Eu fui ver
Eu fui ver
Eu fui ver
Peixe-boi vai morrer
Auê (CARNE, 2004, Faixa 4).

A canção se inicia ao som da rabeca tocada por Thomas Rohrer e de um som grave profundo emitido por um baixo acústico, tocado por Célio Barros. Também podem ser

116 Aparelho ou artefato cuja função é marcar o pulso rítmico.

117 Na técnica de gravação, é o lugar da fita magnética onde os sons são registrados. Também pode ser chamada de *trilha* (DOURADO, 2004, p. 339).

ouvidos violões executando a mesma nota tocada por rabeca e baixo, além de alguns sons percussivos mais esparsos (alguns destes semelhantes a chocalhos de boi). Entre os cinco e os onze segundos de faixa, o baixo acústico executa um pequeno solo cuja melodia toma como referência a melodia cantada pela voz principal. Esta, por sua vez, fica a cargo de Zeca Baleiro, responsável tanto pela a linha vocal principal (tônica) como pelas segundas vozes (a tônica cantada uma oitava abaixo). Ainda nos primeiros segundos, no início do solo de baixo, o cantor maranhense pronuncia, com o seu tom grave característico, os versos mais recorrentes em toda a canção (“Vai morrer / Peixe-boi vai morrer”). Por volta dos dez segundos, próximo ao encerramento do fraseado melódico executado pelo baixo, adentra a seção percussiva propriamente dita, composta principalmente por alfaias tocadas por Pedro Osmar, Paulo Ró e Hermes Medeiros. A partir de então, o que se ouve é uma massa sonora constante, que se estende sem grandes variações ou rupturas por quase toda a faixa. De maneira distinta das canções analisadas anteriormente neste subitem, esta não possui diferentes seções ou partes que se sucedem ou se alternam entre si; a estrutura rítmica é linear, permanecendo a mesma ao longo dos seus aproximados quatro minutos de duração; os elementos harmônicos e melódicos também trazem consigo uma constância, não sendo possível identificar uma sequência de acordes, tampouco variações de escalas ou tonalidades. Tais características podem ser compreendidas a partir da identificação do aboio como a ideia musical em torno da qual os compositores desenvolveram a canção. Mas o que é um aboio? Vejamos o que diz o *Dicionário de termos e expressões da música*:

Certo tipo de canto modal de trabalho, geralmente onomatopaico, muito utilizado no Norte e Nordeste do Brasil, surge das tradições antigas dos boiadeiros, que conduzem o gado emitindo sons de comando que os animais são condicionados a reconhecer (DOURADO, 2004, p. 16).

A partir da definição fornecida acima, já é possível obter uma ideia geral a respeito do termo. Penso, porém, que seja interessante buscar uma maior compreensão acerca do seu significado. De acordo com Fernando Duarte,

O aboio é um chamamento de animais peculiar à cultura brasileira. O termo refere-se, em especial, à prática no sertão nordestino, integrando a cultura dos vaqueiros, e tem sido resgatado, ao longo de vários momentos, como um particular objeto cultural, identificado muitas vezes como um dos elementos de um mítico sertão. Suas origens remontariam ao início do século XVIII, e é ainda praticado. (...) Emitido por vaqueiros na lida diária com o gado, é

uma prática espontânea, de caráter improvisatório. Abóia-se no mato, sentado no mourão da porteira, guiando o boiadeiro nas estradas (DUARTE, 2008, p. 137).

Dois dos maiores pesquisadores da nossa cultura popular já investigavam as “melodias do boi” há bastante tempo: Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo sistematizaram informações importantes sobre a prática do aboio. Mário se refere a ele como um “canto melancólico”; Câmara Cascudo afirma que, embora sirva tanto para o gado solto como para aquele que vive em curral, “aboiar para vacas de leite não é aboio para um vaqueiro que se preze e tenha vergonha nas vendas” (CASCUDO *apud* DUARTE, 2008, p. 137). Para o folclorista potiguar, aboio é “coisa séria, velhíssima, respeitada” e que se relaciona com as jubilações presentes no canto gregoriano. Este ponto de vista é partilhado por outros pesquisadores, os quais apontam para o estabelecimento de um laço afetivo entre o vaqueiro e o boi, parceiros inseparáveis. Ou seja, mais do que um mero comando de voz, as “melodias ternas e apaixonadas” do aboio seriam capazes de fazer surgir uma espécie de conexão divina ou sobrenatural entre gado e vaqueiro – algo impossível de expressar com palavras, a exemplo dos júbilos dos cantos de aleluia medievais (DUARTE, 2008, p. 138-140).

Ainda segundo Duarte (2008, p. 137), é possível distinguir diferentes tipos de aboio. Há o aboio genuíno, caracterizado pela “vocalização pura e contínua, sem palavras”. Uma outra forma conhecida é o aboio em versos, que consiste numa cantiga composta de breves estrofes entremeadas pelas interjeições próprias do aboio, utilizadas como refrão. Este tipo de aboio teria surgido nas longas viagens de transporte do gado: ao parar em algum lugar e saudar os seus habitantes, os vaqueiros o cantavam em forma de jogo improvisatório. Estas cantigas com refrãos-aboios também possuem importância nos festejos do boi, estando presentes tanto na saudação inicial como na parte dramática dedicada ao boi (momentos de seu chamamento e de sua morte e ressurreição). Pois bem: reunidas estas informações sobre o aboio, será possível compreender as características de “Aboiando o Peixe-boi” descritas acima? Como explicar a constância e a recorrência de seus elementos rítmicos, harmônicos e melódicos? Talvez seja útil promover um breve mergulho no universo da música modal, cujas características centrais podem nos auxiliar na compreensão de diversos aspectos inerentes à música do Jaguaribe Carne.

Já vimos, conforme apontado por Wisnik (1989), que a música modal pode ser entendida como um dos três grandes campos na história da linguagem musical. Este campo

abarca uma ampla variedade de tradições pré-modernas, tais como a música dos povos africanos, indianos, chineses, japoneses, árabes, entre outras culturas. A tradição grega antiga (conhecida apenas na teoria) e o canto gregoriano, por sua vez, situam-se como estágios modais da música do Ocidente. Um primeiro ponto importante a destacar é que, na “longa conversa entre som e ruído” que atravessa a história da música, as práticas da música modal encontram-se fortemente atreladas a funções ritualísticas. Nesses rituais, o universo é invocado para o cosmos, o não-caos. Entre as sociedades pré-capitalistas – sejam elas orientais, ocidentais ou as “selvagens” da África, América e Oceania –, é possível observar um dado comum: em todas elas, “a música foi vivida como uma experiência do sagrado, justamente porque nela se trava, a cada vez, a luta cósmica e caótica entre o som e o ruído” (WISNIK, 1989, p. 34). O som é a vítima sacrificial da música, que converte o ruído letal em pulso harmônico e ordenado. Ele é capaz de produzir ordem e desordem, vida e morte. Estamos diante, portanto, de uma concepção da experiência musical com a qual a maioria de nós não possui grande familiaridade. Buscando uma primeira definição da música modal, podemos afirmar que esta “é a ruidosa, brilhante e intensa ritualização da trama simbólica em que a música está investida de um poder (mágico, terapêutico e destrutivo) que faz com que a sua prática seja cercada de interdições e cuidados rituais” (WISNIK, 1989, p. 35).

Outra característica importante da música modal, já citada anteriormente, é a primazia da pulsação rítmica. Neste campo musical, as alturas melódicas, postas em primeiro plano na música tonal, quase sempre trabalham em função do ritmo, “criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente”. Tal característica explica o caráter recorrente da música modal – aparentemente estática, monótona, repetitiva, porém dotada de um notável potencial hipnótico, extático, fundada na experiência de um tempo circular que aprisiona os que nele adentram, posto que é infindo (WISNIK, 1989, p. 40). Ainda sobre esse aspecto da música modal, o mesmo autor afirma:

A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros), que são os testemunhos mais próximos, entre

todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído. E é também um mundo de timbres: instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos (vozes-tambores, vozes-cítaras, vozes-flautas, vozes-guizos, vozes-gozo). Falsetes, jodls (aquele ataque de garganta que caracteriza o canto tirolês e que está em certas músicas africanas), vozeios, vocalises, susurros, sotaques, timbres (WISNIK, 1989, p. 40).

É possível constatar a presença de vários traços característicos da música modal nas composições do Jaguaribe Carne. Voltemos à análise de “Aboiando o Peixe-Boi”. Nesta faixa, o campo musical modal se faz presente através do aboio, identificado principalmente nos finais de cada estrofe – após Zeca Baleiro, que se encarrega da voz principal, pronunciar a expressão “Auê”, a voz de Pedro Osmar aparece, emitindo o gesto vocal básico de chamada, “Ê, boi!”. Pedro ainda repete o mesmo chamamento algumas vezes, numa dinâmica menos intensa, até entoá-lo novamente com a ênfase da primeira vez. Segundo Duarte (2008, p. 139), esta é a primeira fase do aboio, caracterizada por “um chamamento ascendente, um brado que logo se prolonga na extensa vocalização sobre a vogal [e] alternando-se com o [o] (ou [a] e [o]), produzida em fluxo rítmico livre”. Trata-se de uma fase distintiva do aboio, pela qual sua forma de discurso é geralmente designada. As inflexões melódicas encadeadas pela alternância entre vogais ou de semivogais e consoantes, formando sílabas vazias de sentido (*ei-a*, *er-rê*, *ê-dá* e, no caso da composição ora analisada, *au-ê*) constituem a forma de discurso do aboio genuíno, cujo canto termina com um nome qualquer do animal (em geral, como é o caso desta faixa, *boi*). Em “Aboiando o Peixe-Boi”, percebem-se elementos característicos tanto do aboio genuíno como do aboio em versos, haja vista que sua estrutura é composta de breves estrofes intercaladas pelas interjeições típicas desta forma de canto. Observemos as duas últimas estrofes:

Que horror
Que horror
Que horror
Peixe-boi vai morrer
Auê

Quem matou
Quem matou
Quem matou
Peixe-boi vai morrer
Auê (CARNE, 2004, Faixa 4).

Enquanto Zeca Baleiro as entoa, Pedro Osmar segue intervindo ao final das estrofes

com o gesto vocal de chamada típico do canto de aboio, “Ê, boi!”. A estrutura da composição, como é possível perceber, permanece praticamente imutável ao longo de seus mais de quatro minutos de duração. Exceto por algumas pequenas variações na linha melódica executada pelo baixo acústico e pela rabeca, há uma reiteração dos elementos rítmicos, harmônicos e melódicos da canção – um traço distintivo, como vimos anteriormente, da música modal. A recorrência, a circularidade e a força do pulso rítmico modais dão o tom de “Aboiando o Peixe-Boi”, denotando claramente a influência dos grupos de cultura popular sobre o trabalho do Jaguaribe Carne. Tanto Pedro como Paulo são unânimes ao afirmar que manifestações culturais como as escolas de samba de Jaguaribe, os caboclinhos, os grupos de frevo, os bois de reis, entre outras, exerceram grande impacto em sua formação musical. O resultado de toda essa vivência da dupla com o universo da cultura popular (às vezes denominadas por eles de cultura “folclórica”, “tradicional” ou “autêntica”)¹¹⁸ fica evidente em composições como “Aboiando o Peixe-Boi” - obras que, de forma criativa e instigante, não buscam apenas copiar esses artistas populares, o que significaria assumir uma postura tradicionalista e conservadora em relação à cultura popular, mas desenvolver uma leitura própria e inovadora desta, promovendo os hibridismos que denotam a pluralidade de referências do Jaguaribe Carne. Neste sentido, o grupo apresenta uma concepção cultural e musical que se aproxima de movimentos como o Manguebeat,¹¹⁹ cuja sintonia com o princípio de mestiçagem cultural é notória.

Curiosamente, esta mesma composição aparece como a décima primeira faixa de *Vem no Vento*, porém com um arranjo diferente e outro nome. “Incelença para um Povo-Boi” possui a mesma letra e linha melódica vocal de “Aboiando...”; aqui, porém, ao invés de alfaia, rabeca e baixo, é possível ouvir apenas o violão de Elomar e a sanfona de Helinho

118 Os conceitos de cultura e suas diversas compartimentações (popular, erudita, folclórica, de massas, etc.) têm sido tema de amplos debates e de inúmeras obras. Para um maior aprofundamento acerca deste debate, ver BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 e Canclini (2013), entre outros.

119 Conforme Vargas (2008), o Manguebeat foi um importante movimento cultural e musical surgido na cidade do Recife durante a década de 1990. Sua atuação esteve baseada na produção e divulgação de novas criações em música *pop*, principalmente, mas também em cinema, dança, literatura, moda, artes plásticas, além do interesse em recuperar as tradições musicais de Pernambuco. Além do seu maior expoente, o grupo Chico Science e Nação Zumbi, o Manguebeat ainda arregimentou outros grupos e artistas pernambucanos, tais como Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, DJ Dolores, Xico Sá, entre outros. Para um maior aprofundamento, ler o capítulo 2 da obra de Vargas (2008).

Medeiros a acompanhar as vozes e aboios de Pedro Osmar e seu convidado especial. De arranjo mais intimista, esta faixa apresenta as extensas vocalizações características do aboio genuíno de forma mais realçada em relação à anteriormente analisada. O violão personalíssimo de Elomar¹²⁰ traz variações em seu dedilhado, porém mantendo-se no mesmo campo harmônico e promovendo raras mudanças ao longo da canção. A sanfona, discreta em seu ressoar contínuo e invariável, colabora significativamente para construir o clima hipnótico aqui ouvido, reforçando a sua aproximação com o campo musical modal.

De certa forma, a sonoridade de “Incelença para um Povo-Boi” nos remete à música indiana e sua busca de equilíbrio e bem estar físico, mental e espiritual. Regressamos, pois, às tradições pré-modernas e à sua vivência da música como uma experiência do sagrado. A sanfona soa quase como uma cítara; os aboios se assemelham a um mantra hinduísta, conduzindo o ouvinte de forma tranquila a um momento de oração ou meditação. A julgar pela grande influência de Ravi Shankar na formação musical dos irmãos Pedro e Paulo (especialmente na de Pedro), tal efeito não parece ser acidental. O músico, escritor e filósofo Alberto Marsicano, um dos introdutores da cítara no Brasil, afirma que as caravelas portuguesas que partiam de Goa (Índia Portuguesa) faziam escala no Nordeste brasileiro, trazendo, além das especiarias orientais, “o gado indiano e seus pastores com sua milenar tradição de tanger o gado entoando mantras”. Ainda de acordo com o citarista brasileiro, “a escala do aboio (...) não tem origem ibérica como pretendem alguns medievalistas ou moura, pois sua quarta aumentada inexistente na música islâmica”. Dessa forma, ele conclui que “(...) se o aboio não enquadra-se no pentagrama, muito menos no metrônomo, seu tempo solene, etéreo e suspenso é de cunho oriental” (MARSICANO, 2012). De qualquer maneira, com ou sem intenção, o fato é que “Incelença para um Povo-Boi” - ao aproximar Ocidente e Oriente, Elomar e Ravi Shankar, o aboio genuíno e as microtonalidades da cítara, a Índia e o sertão nordestino – atesta mais uma vez o forte caráter híbrido da música produzida pelo Jaguaribe Carne, seja no plano da canção ou da música instrumental.

Por se tratar de uma tentativa de síntese da trajetória musical do Jaguaribe Carne, *Vem*

120 Dono de uma linguagem musical peculiar, Elomar une em seu modo de tocar e compor recursos da viola (sertaneja ou caipira) e do violão, sendo capaz de promover um intercâmbio entre o violão solístico (música feita para violão solo) e a canção (música cantada). Para maiores detalhes, ver SILVA, Francisco Saraiva da. *Guinga e Elomar: a presença do violão solístico na gênese da Canção*. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/francisco_saraiva-performance.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

no *Vento* apresenta composições das mais diversas épocas e fases do grupo, quase sempre em releituras que trazem um novo frescor a essa produção. Um belo exemplo disto é “Mote do Navio”, a décima terceira faixa do disco. Esta composição é uma das mais conhecidas de Pedro Osmar, tendo sido gravada por Lenine em dois álbuns diferentes (*Baque Solto*, de 1983 e *O dia em que faremos contato*, de 1997) e também por Jessé Jel (no álbum *A cara da lua*, de 1998). Com tantas regravações, imagina-se que não tenha sido tarefa fácil revisitar esta canção, trazendo para ela algum sopro de novidade. Xisto Medeiros, responsável pelo novo arranjo, conseguiu encontrar uma forma de reinventá-la – e esta se revela desde o início da faixa. Sem introdução, esta versão de “Mote do Navio” já começa com os seguintes versos:

Meu exercício de voar
É fazer ninho com as palavras
É pousar na imaginação das asas... (CARNE, 2004, Faixa 13).

Tais versos, contudo, não fazem parte da letra original da canção. Tratam-se de intervenções no livro *História Flutuante*, do poeta paraibano Lúcio Lins, feitas por Xisto Medeiros.¹²¹ É curioso reparar que esses versos são cantados de uma forma quase falada e bem ritmada, tendo ao fundo uma base rítmica, melódica e harmônica inusitada: digo “inusitada” porque, na ficha técnica do disco, não constam instrumentos de percussão nesta faixa. O efeito percussivo que se ouve aqui é produzido pela técnica do “zabumbaixo” – executada por Xisto, consiste numa forma de tocar as cordas do baixo de maneira a emitir, além de notas e acordes, sons percussivos, semelhantes aos de um zabumba. Ao término desses versos, adentra o som de uma rabeca, acompanhada de algumas vozes a repetir os seguintes versos:

Tá no mar
Eu vi o navio
O navio tá no mar
Tá no mar (CARNE, 2004, Faixa 13).

A voz quase declamada e ritmada dos primeiros versos de “Mote do Navio” guarda nítidas semelhanças com o *rap*, importante fenômeno musical da segunda metade do século XX. Tendo surgido entre as décadas de 1960 e 1970 no South Bronx, bairro pobre da periferia

121 Xisto inclusive participou do projeto “Todas as Águas”, o qual consiste num livro com todas as poesias de Lúcio Lins, acompanhado de um CD ilustrativo com 16 poemas do poeta musicados. Informações disponíveis em: <http://cd-artes.blog.uol.com.br/arch2006-02-01_2006-02-28.html>. Acesso em: 13 abr. 2015.

de Nova Iorque (EUA), o *rap* (abreviatura do inglês *rythm and poetry*, ritmo e poesia) é fruto da criatividade e do divertimento de negros de origens americana, jamaicana, porto-riquenha e de latinos. Juntamente com o *break dance* (dança de rua que imita golpes e gestos “quebrados” do corpo) e o *graffiti* (tipo de desenho feito em muros e espaços públicos com tinta *spray*), forma o tripé básico da cultura *hip-hop*, hoje globalizada. O *rapper* ou MC (mestre de cerimônia) utiliza um tipo de canto falado, rimado e ritmado, assentados sobre os ruídos (*scratches*) igualmente ritmados produzidos pelo DJ (disc-jóquei) em seus toca-discos (*pick-ups*). Sendo por excelência uma música da rua, feita inicialmente por negros pobres que não possuíam recursos financeiros para comprar instrumentos tradicionais – usando em suas festas aparelhos de som portáteis e *sound systems*, carros com caixas de som e toca-discos adaptados para a atividade dos DJs –, o *rap* tem na forma do canto um de seus elementos distintivos. É possível aventar um vínculo remoto entre o seu desenho narrativo e a tradição de oralidade dos *griots* (contadores de história) africanos, embora esse elemento também possa ser identificado em diversas culturas sustentadas pelas tradições orais de perfil afro nas Américas. O uso da oralidade como performance e forma básica de composição musical é outro aspecto marcante do *rap* – o *beat box*, imitação de instrumentos musicais e da rítmica sincopada dos *scratches* com a boca, é um bom exemplo (VARGAS, 2008, p. 129-131). Além da performance vocal de Xisto nos primeiros versos de “Mote do Navio”, como não traçar um paralelo entre o emprego do *beat box* entre os *rappers* e os sons onomatopaicos frequentemente produzidos pelas vozes de Pedro Osmar e Paulo Ró?

Entre os tipos de canto produzidos pelos *rappers*, um deles merece ser destacado aqui: o *free styling*, feito a partir de improvisos em duelo de rimas. Esta forma de canto possui algumas aproximações com a embolada, uma modalidade do gênero musical coco muito comum no Nordeste brasileiro. As semelhanças são notáveis: tanto o *free styling* como a embolada baseiam-se na forma de desafio, com o cantor/músico (MC e DJ, embolador e pandeirista) lançando mão da poesia ritmada através do duelo de rimas. Embora seguindo métricas diferentes (a embolada apoia-se em versos de doze sílabas; o *rap* tem métrica livre), é possível observar também semelhanças na cadência rítmica dos dois cantos, como a dicção adaptada da fala, as entonações e os acentos (VARGAS, 2008, p. 131-132). A aproximação, portanto, entre uma forma musical globalizada (o *rap*) e um gênero regional (a embolada) se faz presente em “Mote do Navio”, sendo a presença do dado musical regional acentuada com

o segundo grupo de versos transcritos acima. Neste trecho, cessam o “zabumbaixo” e o canto quase falado de Xisto e adentram as vozes de Pedro e Paulo, acompanhadas do som fanhoso característico da rabeca. As vozes entoam uma melodia que, aliada ao arranjo reproduzido pela rabeca, nos remete imediatamente ao universo musical dos cantadores nordestinos. Conforme João Miguel Sautchuk,

A cantoria, também conhecida como repente, é uma arte poético-musical comum no Nordeste brasileiro, bem como em locais que receberam grandes contingentes de migrantes nordestinos (...). Seus poetas são chamados de cantadores, repentistas ou violeiros, e atuam sempre em duplas, alternando-se no canto de estrofes compostas sob regras bastante rígidas de rima, métrica e coerência temática. Sua característica fundamental é o improviso, ou seja, a criação dos versos no momento da apresentação. A capacidade de sustentar o diálogo poético em apresentações que podem durar horas, respondendo às estrofes do parceiro e a pedidos dos ouvintes, é o aspecto mais intrigante e encantador dessa arte (SAUTCHUK, 2010, p. 167).

Embora seja bastante comum a presença de violas caipiras acompanhando as melodias entoadas pelos cantadores, o repente também permite a utilização de outros instrumentos, como a rabeca. O improviso é outro traço distintivo importante; contudo, os repentistas também atendem a pedidos do público por peças pré-compostas – os poemas e as canções. Os modelos de métrica e rima existentes, bem como os contextos de apresentação são os mais diversos possíveis, fugindo aos limites deste trabalho uma explicação mais aprofundada a seu respeito. Para os fins desta análise, creio que a impositação e o desenho melódico das vozes,¹²² a cadência rítmica e o acompanhamento instrumental da rabeca são características suficientes para indicar a aproximação com a música dos cantadores nordestinos. Esta forma musical, de caráter marcadamente modal, reforça o diálogo do Jaguaribe Carne com esse universo musical, já apontado em outras composições analisadas anteriormente. Outro dado interessante é que o título “Mote do Navio” parece também ter relação com as modalidades do repente, uma vez que “a palavra mote se refere a uma frase, geralmente de dois versos, com a qual os poetas devem concluir suas estrofes. Por extensão, indica também as estrofes

122 Ao descrever a toada como “uma espécie de fórmula, uma sequência rítmica que orienta o poeta no momento do improviso”, Sautchuk (2010, p. 175-176) afirma que suas melodias apresentam “desenhos melódicos descendentes”. Ele prossegue em sua descrição: “Seus trechos iniciais, mais agudos, impõem uma impositação vocal mais tensa. No fim, a melodia se acomoda à nota fundamental, repetida pela corda mais grave da viola, o que coincide com o clímax poético do desfecho do verso”. É possível ouvir tal desenho melódico nas estrofes cantadas por Pedro Osmar e Paulo Ró em “Mote do Navio”, em especial as que se iniciam a 1’02’’ e 1’26’’ (esta última entoada de forma mais arrastada).

compostas a partir dessas frases” (SAUTCHUK, 2010, p. 171). Se observarmos atentamente, é possível perceber que a frase “Eu vi o navio / O navio tá no mar” é composta de dois versos e funciona como uma conclusão para todas as estrofes de “Mote do Navio”, correspondendo à descrição acima.

Lá vem a barca
E vem no vento
De dentro da cor, da dor
Foi Nalva quem falou
Que estava cansada de ficar quieta...

Procuro-me na cama
Com a cabeça sobre a lã do travesseiro
Dançar e dançar
Embora passos alheios ao mundo
Ser par e ser par

Liberdade é poder
Andar pelos corredores da prisão
É coisa de poeta
Navegar na contramão (CARNE, 2004, Faixa 13).

Cada estrofe acima é concluída com o mesmo mote identificado anteriormente (“Eu vi o navio / O navio tá no mar”). Um olhar mais minucioso sobre a letra de “Mote do Navio” permite perceber o exercício de intertextualidade no qual ela se apoia: além de excertos do livro de poesias de Lúcio Lins, há citações ou transcrições literais de letras de outras canções do disco, como “E vem no vento / De dentro da cor, da dor”, de “Vem no Vento” (CARNE, 2004, Faixa 3), “Foi Nalva quem falou / Que estava cansada de ficar quieta...”, de “Comentário” (CARNE, 2004, Faixa 2) e “Liberdade é poder / Andar pelos corredores da prisão”, de “Lei-Áurea” (CARNE, 2004, Faixa 16). Já os versos “É coisa de poeta / Navegar na contramão” são extraídos da letra original de “Mote do Navio”. Por volta de 1’43’’, após o mote ser entoado pela última vez, a canção envereda por uma trilha festiva, conduzida pelo Quinteto da Paraíba. Este quinteto de cordas (composto por dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo), dono de uma extensa carreira com importantes feitos,¹²³ é apontado como um

123 Formado no ano de 1989, o Quinteto da Paraíba é apontado como um dos grandes grupos instrumentais do Brasil dos últimos anos. Tendo participado da trilha sonora do premiado filme *Central do Brasil*, coleciona apresentações pelo Brasil, América do Sul e Europa, além de aparições em diversas emissoras de TV e festivais de música. O Quinteto acumula ainda colaborações com importantes nomes da música brasileira, tais como Xangai, Chico César e Lenine – com este último, inclusive, gravou a faixa “Martelo Bigorna”, lançada no disco *Labiata* e vencedora do Grammy Latino de 2009.

dos principais representantes do Movimento Armorial, idealizado pelo paraibano Ariano Suassuna na década de 1970. Mas o que vem a ser esse movimento? Quais os seus objetivos? De acordo com Luís Adriano Costa (2011, p. 25), o Armorial “tinha como objetivo a realização de uma arte erudita, partindo das raízes populares da cultura brasileira”. Conforme Herom Vargas,

A proposta da Arte Armorial consta de uma retomada, no âmbito erudito, de elementos artístico-culturais (musicais, visuais, orais, plásticos e simbólicos) mantidos quase inertes no sertão árido do Nordeste, ao sabor da história, provenientes da Península Ibérica, com as influências cristãs e mouras, e das culturas indígenas. Segundo esse movimento, os aspectos que se mantiveram – alguns instrumentos, certos tipos de canto, estruturas poéticas e musicais, a iconografia dos brasões, etc. - são tidos como mananciais de origem e definidores de uma essência da arte brasileira, espécie de símbolo cultural, uma vez que são traços profundos (cravados no sertão nordestino) e longíquos (no tempo e no espaço) do que primeiro se sintetizou em terras brasileiras (VARGAS, 2008, p. 38).

Tendo sido apresentado publicamente pela primeira vez em 18 de outubro de 1970, na igreja barroca de São Pedro dos Clérigos, em Recife, o Movimento Armorial objetivava combater o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira, instituindo a cultura popular como detentora do mais alto grau de autenticidade da cultura nacional e elegendo o Nordeste como espaço mantenedor de características excepcionais, definidoras de nossa cultura. Dentre os projetos encabeçados por Suassuna dentro desse espírito, destaca-se o Quinteto Armorial, o qual pretendia, entre outras coisas, promover uma reeducação dos músicos brasileiros através da utilização de instrumentos de conhecimento popular, tais como a viola sertaneja, a rabeca e o pífano. Um dos membros do antigo Quinteto Armorial foi Antônio Carlos Nóbrega, cuja carreira fora do grupo estende-se até a atualidade e apresenta-se como um prolongamento da tradição da música armorial (COSTA, 2011, p. 19-25).

Realizando a integração entre o popular e o erudito, o regional e o universal, o Movimento Armorial tornou-se um marco na cultura brasileira e, particularmente, na cultura nordestina. Seu desenvolvimento, porém, não esteve isento de críticas.¹²⁴ Aparentemente

¹²⁴ Detentora de noções mais restritivas de *cultura* e de *identidade*, a proposta armorial não escapou do enfrentamento ideológico: num primeiro momento, com o grupo tropicalista pernambucano – que, entre outros pontos, criticava o que julgava ser uma “absolutização” e um “caráter etéreo do conceito de 'cultura popular'”, além de acusar os armoriais de esmorecer o espírito vanguardista, experimental e moderno em Pernambuco; posteriormente, já nos anos 1990, com o Movimento Mangubeat, também contrário ao discurso da “essência nacional” e simpático às ideias de mestiçagem cultural, vistas com desdém e preocupação por Ariano Suassuna e seus seguidores. Para melhor compreender tais críticas e

alheio a essas questões, o Jaguaribe Carne, ao convidar o Quinteto da Paraíba para tocar em uma das faixas de *Vem no Vento*, acaba trazendo para o disco elementos característicos da música armorial: o som áspero e fanhoso da rabeca e as escalas modais certamente se destacam no arranjo, que conduz a linha melódica da versão original de “Mote do Navio”, de forma instrumental, até o encerramento da faixa, aos 4’22’’. Longe de distanciar ou separar de forma rígida a música erudita e a música popular, os dados musicais regionais e mundiais, o Jaguaribe Carne, ao fundir elementos de *rap*, repente e música armorial numa mesma canção, desafia a lógica simplista de oposições binárias (tradição *versus* modernidade, erudito *versus* popular, local *versus* global, etc.) que muitas vezes permeia as análises e os pensamentos sobre cultura. Quando o assunto é música, a posição de Pedro Osmar, Paulo Ró e seus parceiros parece estar afinada com a de Braulio Tavares, um dos vários “agregados” do grupo, para quem a “música espontânea” (como ele prefere chamar a música popular) e a música erudita são

bairros contíguos de uma mesma cidade. Vistos à distância, um deles é só casario, o outro é só palácios; mas basta a gente chegar mais perto para ver o labirinto de avenidas, ruas e vielas que envolve os dois na mesma teia de trocas lucrativas, empréstimos compulsórios e furtos cheios de boas intenções” (TAVARES *apud* COSTA, 2011, p. 16).

É assim, transitando livremente por entre esses “bairros contíguos de uma mesma cidade” que o Jaguaribe Carne cria a sua música e deixa a sua marca no cenário artístico paraibano. Seja atuando no universo da música instrumental, seja produzindo canções, o elemento híbrido não cessa de aparecer nas composições do grupo – as faixas de *Vem no Vento* analisadas aqui são bons exemplos disso. Então, retomando a pergunta feita ao final do subitem anterior, é possível fazer uma canção popular experimental? O Jaguaribe Carne parece responder não apenas com um mero “sim”. Ao ignorar fronteiras previamente traçadas e se embrenhar pelo mundo dos sons e ruídos, Pedro Osmar e Paulo Ró indicam que a música segue em movimento, desafiando aqueles que tentam domá-la ou decifrá-la.

enfrentamentos, ver o capítulo 1 da obra de Vargas (2008) e o capítulo 2 do trabalho de Costa (2011).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução deste trabalho, justifiquei a escolha pelo Grupo Jaguaribe Carne de Estudos com a minha grande paixão pelo universo da música popular. Ao escrever estas últimas páginas, me veio a ideia de trazer novamente a música para o primeiro plano, através de uma fala interessante de Adeildo Vieira. Perto do fim da nossa entrevista, ele me disse que “a música inventa um jeito (...) não somos nós que inventamos. (...) ela vem na pessoa (...) como um jeito de você se comunicar com o mundo (...). Quando encontra um obstáculo, ela vira Garrincha. (...) ela inventa um atalho, dá um drible nas possibilidades” (VIEIRA, 2014).

Refletindo sobre a trajetória do Jaguaribe Carne, penso que a fala de Adeildo faz bastante sentido. Afinal, quem em sua consciência imaginaria que dois rapazes de origem pobre, criados numa casa de taipa e de palha em Jaguaribe, um bairro periférico da capital da Paraíba – um lugar igualmente periférico em relação aos principais centros socioeconômicos, políticos e culturais do Brasil – poderiam promover a revolução musical que aqui tentei analisar? Como dois indivíduos que nunca frequentaram os bancos da universidade nem possuem uma ampla formação musical em termos teóricos ousam produzir “música de vanguarda” – mais que isso, mesclar essa “música de invenção”, normalmente feita por virtuosos de formação erudita, com a canção popular e manifestações da cultura “folclórica” ou “tradicional”, atingindo níveis de criatividade e originalidade raramente vistos? Diante de tais feitos, parece não restar dúvida: a arte de Pedro Osmar e Paulo Ró inventou o seu jeito, aplicando dribles desconcertantes nas adversidades e gravando o seu nome na história musical e cultural da Paraíba.

Mas a singularidade e o pioneirismo do Jaguaribe Carne não foram suficientes para lhes garantir uma maior notoriedade aquém e além das fronteiras do seu estado de origem. Excetuando talvez o meio artístico-cultural e alguns setores mais intelectualizados, o reconhecimento do trabalho do grupo ainda está longe de ser expressivo. Os motivos para esta negligência podem ser os mais diversos. Porém, não é de se espantar que a combinação entre uma “música estranha” e uma postura de aversão a tudo que se associa à ideia do “artista comercial” tenha mantido a arte dos paraibanos longe dos holofotes. Ao que tudo indica, esse caminho já era esperado e até desejado por eles. Para Paulo Ró, não há mal nenhum em querer vender milhões de CDs e estar em todas as estações de rádio e emissoras de TV – ou seja, tornar-se um artista popular. Mas para isso, em sua opinião, é preciso sinceridade por parte do artista: “(...) existem pessoas que só sabem fazer o que lhes satisfaz (...) independente de ficar

famoso e ganhar muito dinheiro, mas parece que o mercado não concorda com essa premissa (...) sou contra, por isso faço minhas músicas do jeito que manda meu coração” (RÓ, 2005). Já Pedro Osmar se considera “um artista de sucesso” por poder dar continuidade a um trabalho que se expande para várias linguagens artísticas durante mais de quatro décadas: “(...) já tenho projeção onde me interessa. Estar na grande mídia não é a coisa mais importante quando se tem pela frente todas as revoluções que precisamos cometer para mudar alguma coisa” (OSMAR, 2004). Depoimentos como estes atestam que a noção de sucesso adotada pelos dois irmãos é bem diferente daquela a que a maioria de nós se acostumou a conceber. Uma noção na qual a realização pessoal e a manutenção da integridade artística parecem ter tanto ou mais valor que o dinheiro, a fama e os índices de popularidade.

A admiração pelo trabalho do Jaguaribe Carne e o desejo de trazer um pouco mais de reconhecimento para o mesmo foram motivações importantes nesta empreitada, cujo objetivo primordial era contar *uma* versão de sua história – longe de mim ter a pretensão de construir um relato definitivo sobre o grupo paraibano. Embora essa história vá sendo contada de forma gradual ao longo dos três capítulos, é fato que o primeiro destes acaba por oferecer um panorama mais geral de sua trajetória – o leitor que busca apenas um primeiro contato ou informações pontuais sobre o tema pode muito bem ficar restrito a ele. Creio que a natureza agregadora e colaborativa do Jaguaribe Carne e a sua forte vinculação com o bairro de Jaguaribe são pontos de destaque nesse capítulo 1, que em alguns momentos se concentra mais nos depoimentos de Pedro Osmar (algo até certo ponto natural, dada a sua predileção pelo universo das palavras, ao passo que Paulo Ró é mais “o homem dos sons”) mas também procura apresentar falas dos diversos “agregados” e admiradores do grupo. O diálogo com a dissertação de Severo se mostrou fundamental nessa etapa do trabalho, haja vista que ele também estruturou um dos capítulos de seu trabalho de maneira mais biográfica. A despeito de não apresentar grandes diálogos historiográficos, acredito que o capítulo 1 – ao tentar expor de maneira ampla e com alguma riqueza de detalhes a trajetória do Jaguaribe Carne – cumpre o seu papel ao construir uma narrativa histórica sobre o grupo e introduzir algumas questões que acabam sendo melhor problematizadas nos capítulos seguintes, como a ideia da guerrilha cultural.

Mais que uma expressão de efeito ou algo do tipo, a guerrilha cultural traduz de forma precisa a postura e a proposta de trabalho do Jaguaribe Carne. Como salientei em diversos

momentos, este não é apenas um agrupamento de pessoas que se reúne para fazer música (embora também o seja), mas “um movimento de ideias”, uma coletividade que busca através de ações diversas intervir na realidade sociocultural do lugar em que vive. Acreditar que a arte, a cultura e a educação podem ser instrumentos de transformação, dotados de um potencial verdadeiramente emancipador – eis um ponto essencial na compreensão do que é e do que almeja o Jaguaribe Carne. Tentar entender as suas iniciativas e a sua produção sem atentar para esse elemento certamente resultaria em uma análise enviesada, incapaz de compreender o interesse ou as motivações por trás da maioria dos projetos encabeçados pelos irmãos Pedro e Paulo. Ao mesmo tempo, é interessante perceber como as sementes plantadas pelo grupo/movimento de Jaguaribe há tantas décadas servem de inspiração para um expressivo número de associações, coletivos, fóruns e agentes que trabalham e discutem cultura em João Pessoa no início deste século. É inegável que, entre essas duas gerações, há diferenças consideráveis; mas o princípio básico de atuação – o entendimento da cultura como vetor de transformação social – é praticamente o mesmo, o que poderia suscitar um maior diálogo e aproximação entre esses agentes em prol do desenvolvimento cultural da capital paraibana. A atuação de Paulo Ró dentro da Secult e o retorno de Pedro Osmar a João Pessoa (agora para trabalhar na Funesc) são claros indícios de que a guerrilha cultural segue penetrando de alguma forma nas gestões públicas estadual e municipal. Quais frutos essa penetração ainda pode render é algo que só o tempo poderá dizer.

Abordar a produção artístico-cultural paraibana durante o regime militar foi sem dúvida um dos pontos mais difíceis nesta dissertação. A ausência de uma literatura especializada me levou a buscar apoio em *blogs*, matérias jornalísticas e principalmente nos depoimentos dos entrevistados. Ao conversar com alguns deles, perguntava sobre a existência de alguma obra com uma visão mais panorâmica sobre um período tão fértil para a cultura e as artes no Brasil, incluindo a Paraíba; a resposta sempre foi negativa. Embora estudos de caso também sejam importantes, entendo que é necessário que mais pesquisadores se debruçam sobre a história cultural desse estado. Muito se fala da vocação cultural paraibana: de fato, há aqui lugares (como o Teatro Santa Roza) e personagens (da música às artes plásticas, passando ainda pela literatura, cinema, teatro, etc.) de reconhecida relevância histórica. O que falta para que estudos sobre essa face da nossa história sejam mais regulares e consistentes? A grande ênfase na dimensão cultural que atravessa as ciências humanas nas

últimas décadas não parece ter despertado os pesquisadores paraibanos para a riqueza que se apresenta bem diante dos seus olhos. Que o esforço empreendido aqui possa de alguma forma servir como estímulo para a reversão desse quadro.

A inserção do Jaguaribe Carne no contexto mais amplo das produções alternativas, independentes ou marginais da época me pareceu importante por dois motivos: primeiro, para tentar não marginalizar tanto o grupo, demonstrando que outros “companheiros de viagem” nas décadas de 1970 e 1980 tomaram rumos semelhantes e fizeram opções parecidas; segundo, para reforçar a singularidade dos paraibanos. Estes, apesar dos pontos de convergência com os “alternativos”, o Udigrudi pernambucano e a Tropicália, não se parecem em demasia com tais movimentos, tampouco se encaixam perfeitamente em algum modelo pré-existente. O dado de classe, a formação musical (e artística como um todo) praticamente autodidata e a ojeriza aos mecanismos da indústria cultural são apenas alguns dos elementos que tornam o trabalho desenvolvido por Pedro Osmar e Paulo Ró ainda mais peculiar, sendo difícil apontá-lo como um “filho direto” de algum grande movimento da época. Mais um ponto para a originalidade jaguaribecarneana.

Outra questão que demandou esforços consideráveis e merece aprofundamentos posteriores é a análise do material musical do grupo. Por ser tão diverso, esse material pode ser explorado de diferentes formas. Em sua dissertação, Severo trabalhou com apenas uma composição, sob a ótica do experimentalismo. Me propus uma tarefa mais ousada e resolvi analisar cinco faixas de cada disco, atentando principalmente para o dado híbrido dessas músicas. Evidente que a opção por uma amostragem maior tende a tornar a análise menos pormenorizada, mas acredito ter feito a melhor escolha possível dentro das limitações e dos propósitos do trabalho. O conjunto de dez faixas analisado no terceiro capítulo tenta expor de forma clara e relativamente ampla as fusões musicais promovidas pelo Jaguaribe Carne – do samba ao aboio, do forró ao *rap*, do minimalismo ao *funk*, as composições de Pedro e Paulo expressam a miríade de referências artístico-musicais da dupla, bem como o seu espírito inquieto e permanentemente disposto à experimentação. Ao aconselhar novos artistas, Pedro Osmar adverte: “Não repita nada, não imite ninguém, procure sempre fazer algo diferente e seja ousado”.¹²⁵ Tais palavras dizem bastante sobre o modo como o próprio músico se preocupou em direcionar a carreira iniciada décadas atrás nos festivais de música.

125 Trecho de fala extraída do perfil do músico exibido no programa *Zuada*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Qu-fDHQX-9w>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Uma música tão multifacetada pede olhares e abordagens igualmente multifacetados. Um maior conhecimento teórico no campo musical certamente pode ser útil no aprofundamento das análises, mas não é o único caminho possível. Considerando a diversidade de linguagens artísticas com as quais o grupo paraibano trabalha, talvez uma boa alternativa seja seguir apostando nos cruzamentos interdisciplinares. À luz de várias áreas de conhecimento, creio que a riqueza e a complexidade inerentes ao Jaguaribe Carne podem ser melhor contempladas. Nesse sentido, é interessante pensar o quanto pode ser profícuo um trabalho cada vez mais próximo entre campos como etnomusicologia, história, antropologia, linguística, estudos culturais, entre outros. Muitos destes já trabalham numa zona fronteiriça, é verdade, mas um maior diálogo e uma troca mais intensa de ferramentas e abordagens ainda se faz necessária.

Sobre os estudos amparados no conceito de hibridismo, a despeito das polêmicas e ressalvas existentes, costumo vê-los com bons olhos. Além da utilidade do conceito como ferramenta teórica no campo das criações artísticas – em particular, da música popular –, acredito que esses estudos podem nos ajudar de alguma forma a enxergar “o outro” de maneira diferente. Diante da assustadora escalada de violência direcionada a grupos sociais minoritários e/ou historicamente discriminados (negros, gays, imigrantes, etc.), uma maior abertura e tolerância às diferenças culturais faz-se mais do que necessária. Optar por uma leitura desses encontros e fronteiras culturais sob a ótica dos hibridismos talvez possa nos auxiliar nesse sentido.

Por fim, para retomar um ponto que abordava nos primeiros parágrafos desta seção, carrego a convicção de que a construção da memória histórica sobre o Jaguaribe Carne e o reconhecimento da mesma não virão do dia para a noite. É importante que se publiquem estudos, que se organizem tributos e homenagens, que os agentes e instituições (governamentais ou não) elaborem e executem projetos e ações buscando valorizar a contribuição do grupo/movimento paraibano para o desenvolvimento artístico-cultural do estado. Não há dúvidas de que se trata de um longo caminho a ser percorrido entre erros e acertos, avanços e recuos. Ficam aqui registrados o desejo e a torcida para que este trabalho possa significar um primeiro passo nessa caminhada, uma pequena contribuição no sentido de construir a história dessas pessoas que – parafraseando o saudoso Eric Hobsbawm (1998) – podem ser “comuns” enquanto indivíduos, mas “extraordinárias” como agentes de uma ação

coletiva. Dizem os fundadores do Jaguaribe Carne que é preciso coragem para avançar. Que esta não nos falte diante dos diversos desafios que se anunciam cotidianamente. A guerrilha cultural pode estar mais perto do que se pensa.

FONTES DE CONSULTA

Filmografia

JAGUARIBE Carne – Alimento da Guerrilha Cultural. Direção de Fabia Fuzeti e Marcelo Garcia. São Paulo: 2006. 1 DVD (28 min.): NTSC, sonoro, colorido, português, stereo. Documentário.

Discografia

CARNE, Jaguaribe. *Jaguaribe Carne Instrumental*. João Pessoa: 1993. LP (11 faixas).

CARNE, Jaguaribe. *Vem no Vento*. João Pessoa: Chita Discos, 2004. CD Stereo (20 faixas).

Entrevistas

CÉSAR, Chico. *Chico César: Canto em praça de guerra*. São Paulo, junho de 2002. Entrevista concedida ao *site* Gafieiras. Disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/chico-cesar/>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

_____. Setembro de 2008. Entrevista concedida a Antonio Carlos da Fonseca Barbosa e publicada no *site* Ritmo Melodia. Disponível em: <<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202008/09%20chicocesar/chicocesar.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2014.

GALVÃO, Walter. *Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Walter Galvão*. João Pessoa, 17 de dezembro de 2014 e 07 de janeiro de 2015. Gravação em gravador digital (1h32'54'' / 42'31''). Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto, 2014.

MACEDO, Marcelo. *Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Marcelo Macedo*. João Pessoa, 15 de maio de 2014. Gravação em gravador digital (1h2'5''). Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto, 2014.

MENESES, Jaldes. *Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Jaldes Meneses*. João Pessoa, 03 de dezembro de 2014. Gravação em gravador digital (59'55''). Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto e Elio Chaves Flores, 2014.

OSIAS, Sílvio. *Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Sílvio Osias*. João Pessoa, 14 de junho de 2014. Gravação em gravador digital (2h8'30''). Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto, 2014.

OSMAR, Pedro. *Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Pedro Osmar*. 29 de abril de 2014. Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto, 2014 (via e-mail).

_____. *Pedro Osmar: Um Guerrilheiro Cultural*. Abril de 2004. Entrevista concedida a Antonio Carlos da Fonseca Barbosa e publicada no *site* Ritmo Melodia. Disponível em: <<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202004/04%20pedroosmar/pedroosmar.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

_____. São Paulo, 19 de maio de 2007. Entrevista concedida a Archidy Picado Filho e publicada no site Recanto das Letras. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/2138693>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

_____. João Pessoa, 26 de setembro e 15 de outubro de 2012. Gravação em vídeo (3h59'8''). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2012.

RÓ, Paulo. *Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Paulo Ró*. Lucena, 29 de março de 2014. Gravação em gravador digital (1h51'07''). Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto e Elio Chaves Flores, 2014.

_____. Março de 2005. Entrevista concedida a Antonio Carlos da Fonseca Barbosa e publicada no site Ritmo Melodia. Disponível em: <<http://www.ritmomelodia.mus.br/entrevistas/entrev%202005/03%20pauloro/pauloro.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

_____. Lucena, 25 de outubro de 2012. Gravação em vídeo (2h). Entrevista concedida a George Glauber Félix Severo, 2012.

VIEIRA, Adeildo. *Vozes do Jaguaribe Carne: Entrevista com Adeildo Vieira*. João Pessoa, 30 de abril de 2014. Gravação em gravador digital (1h38'16''). Entrevista concedida a Diogo José Freitas do Egypto e Elio Chaves Flores, 2014.

Artigos publicados em jornais

O Jaguaribe Carne propõe a instalação de Casas Populares de Cultura nos bairros. *A União*, João Pessoa, 6 abr. 1986. (autoria desconhecida)

Outros Documentos

OSMAR, Pedro. *Musicalia – Aspectos da Evolução da Música na Paraíba*. João Pessoa, 2005 (livro não publicado).

_____. *Diálogos de Música: entrevistas com personalidades da música paraibana*. João Pessoa, 2004 (livro não publicado).

_____. Perfil exibido no programa *Zuada*. Imagens: Kleyton Panda. Edição: Victor Ramalho. Produção: Diana Reis. 2007. 1 vídeo (4'47''). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Qu-fDHQX-9w>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

_____. Depoimento ao projeto *Um Brasil de Viola – Tradições e Modernidades da Viola Caipira*. Direção e edição: Cacai Nunes. Câmera: Randal Andrade. Idealização e produção: Acervo Origens. 2010. 1 vídeo (9'27''). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=1SOihZRtKqs>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

ROQUE, Horácio. Milton Dornellas faz show hoje no Teatro Santa Roza. *A União*, João Pessoa, p. 7, 8 ago. 2012. Disponível em: <http://issuu.com/auniao/docs/jornal_em_pdf_08-08-12__1_/7>. Acesso em: 03 set. 2014.

Sites consultados

Guerrilha Cultural - *blog* oficial do Jaguaribe Carne: <<http://guerrilhacultural.wordpress.com/>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

Jaguaribe Carne | Toque no Brasil: <<http://tnb.art.br/rede/jaguaribecarne>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

Site oficial de Chico César: <<http://chicocesar.com.br/>>. Acesso em: 18 abril 2014.

Site Antônio Miranda: <www.antoniomiranda.com.br>. Acesso em: 02 set. 2014.

Site oficial de Zé Ramalho: <www.zeramalho.com.br>. Acesso em: 11 jun. 2014.

Câmara Municipal de João Pessoa: <<http://www.cmjp.pb.gov.br/noticia.php?id=6889#.VBEbgfldWSp>>. Acesso em: 03 set. 2014.

PB Agora: <<http://pbagora.com.br/conteudo.php?id=20120520155901&cat=cultura&keys=tributo-paraibanos-festejam-anos-escurinho-amanha>>. Acesso em: 03 set. 2014.

Portal *onordeste.com*: <http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Jomard+Muniz+de+Britto<r=J&id_perso=630>. Acesso em: 03 set. 2014.

Coletivo 21: <<http://www.coletivo21.com.br/ronald-claver/>>. Acesso em: 05 set. 2014.

Blog da produtora Parahybólica Cultural: <<http://parahyabolicacultural.blogspot.com.br/2013/07/paulo-ro-cantus-popularis-ao-vivo.html>>. Acesso em: 28 mai. 2014.

Blog Música da Paraíba: <www.musicadaparaiba.blogspot.com.br>. Acesso em: 04 set. 2014.

Portal Correio:
<<http://portalcorreio.uol.com.br/entretenimento/entretenimento/musica/2014/05/07/NWS.239865.62.4.05.ENTRETENIMENTO.2192-MUSICO-PAULO-LANCA-NOVO-PROJETO-FAZ-TURNE-PELAS-CIDADES-PARAIBA.aspx>>. Acesso em: 04 set. 2014.

Site Cinemateca Brasileira: <<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=033879&format=detailed.pft>>. Acesso em: 05 set. 2014.

Perfil no *Facebook* do músico Xisto Medeiros: <<<https://pt-br.facebook.com/pages/Xisto-Medeiros/485920744794551?sk=info>>>. Acesso em: 05 set. 2014.

Site *Last FM*: <<http://www.lastfm.com.br/music/Loop+B>>. Acesso em: 05 set. 2014.

Site da Prefeitura Municipal de João Pessoa: <<http://www.joaopessoa.pb.gov.br/livardo-alves-tera-estatua-debronze-no-ponto-de-cem-reis/>>. Acesso em: 07 set. 2014.

Site da rádio comunitária Zumbi dos Palmares: <<http://radiozumbijp.blogspot.com.br/2013/04/heriberto-coelho-no-alo-comunidade-de.html>>. Acesso em: 07 set. 2014.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

ARAÚJO, Sônia Maria da Silva. Cultura e Educação: uma reflexão com base em Raymond Williams. In: 27ª anped, 2004, Caxambu. *Sociedade, democracia e educação: Qual Universidade?* Petrópolis: Vozes, 2004. Disponível em: <<http://27reuniao.anped.org.br/gt03/t0315.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2015.

ASSIS, Ana Cláudia de et al. Música e história: desafios da prática interdisciplinar. In: BUDASZ, Rogério (organizador). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José Lino (Org.). *A Idéia Do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, p. 55-95.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. *Textos de História*, v. 15, n. 1/2, 2007, p. 209-223.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *A Escola dos Annales (1929-1989)*. São Paulo: UNESP, 1990.

_____. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. 1. ed. 1. reimp. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

_____. *O que é história cultural?* Tradução Sérgio Goes de Paula. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CALAZANS, Selma. Hybris. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mttree&link_id=259:hybris&task=viewlink>. Acesso em: 24 jan. 2015.

CAMPOS, Djamar. “Navegar é Preciso”: Interação e hibridismo no gênero blogue. In: ANAIS DO SILEL, v. 3, n. 1, 2013, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 1-20. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_674.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2015

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Vol. 1: as artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. _____. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 19 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

CERVO, Dimitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: n. 11, jan./jun. 2005, p. 44-59. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf>. Acesso em: 02 out. 2013.

CHAGAS, Waldeci Ferreira *et al.* O bairro de Jaguaribe: das origens à ocupação. *Boletim de Pesquisas UNIPÊ*, João Pessoa, v. 1, 1998, p. 1-19.

_____. Aspectos históricos do bairro de Jaguaribe. *Boletim de Pesquisas UNIPÊ*, João Pessoa, v. 2, 2000, p. 7-20.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais*. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. No princípio era o aboio, jogo e júbilo. In: MATOS, Cláudia Neiva; TRAVASSOS, Elizabeth & MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

EGYPTO, Diogo. *Filosofia da Vila: a representação do cotidiano popular carioca na música de Noel Rosa*. 2009. 89 p. Monografia (Licenciatura Plena em História). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

_____. *A música em movimento: hibridismos musicais na obra do grupo Jaguaribe Carne*. In: VIII Semana de História Política / V Seminário Nacional de História: Política, Cultura e Sociedade, 2013, Rio de Janeiro. *Anais da VIII Semana de História Política da UERJ*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013, v. 1.

ESCOSTEGUY, A. C. D. Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. Resenha de: CARVALHO, E. R. *História Revista – Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás*, v. 7, n. 1/2, p. 169-176, jan./dez. 2002.

_____. Os Estudos Culturais. Disponível em: http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/estudos_culturais_08_06.php Acesso em: 29 mai. 2015.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria – alegria*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê, 1996.

FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a música dodecafônica. In: SEMANA DA MÚSICA, 4., 2007, Uberlândia. Disponível em: <<http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/Textos/Texto07.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2013.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 169-186.

FILHO, Paulo Rios. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 3, 2010, p. 27-57.

FLORES, Elio Chaves. *Dos feitos e dos ditos: história e cultura histórica*. In: *Saeculum – Revista de História*. N. 16. João Pessoa: DH/PPGH/UFPB, jan./jun. 2007, p. 83-102.

FREIRE, Guilherme Araújo & SANTOS, Rafael dos. Hibridismo na música instrumental do Grupo Medusa: Associação de gêneros musicais distintos em *Pé no chão*. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 28, 2013, p. 162-169.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Jandynéa de Paula Carvalho. *Do rock ao repente: identidades híbridas nas canções de Zé Ramalho no contexto da década de 1970*. 2012. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

GONÇALVES, Regina Célia & MENDONÇA, Juliana Barros. Em busca de uma compreensão do espaço urbano: origens e ocupação da cidade de João Pessoa e do bairro de Jaguaribe (século XVI ao século XIX). *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 2, n. 3, 2010, p. 1-11.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... [et al]. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Tradução Berilo Vargas. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

IAZZETTA, Fernando. Performance na música experimental. *Performa '11 – Encontro de Investigação em Performance*, Universidade de Aveiro, 2011. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/mobile/portal/publicacoes/iazzetta_performa2011.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2015.

KERN, Daniela. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. *MÉTIS: história & cultura*, v. 3, n. 6, jul./dez. 2004, p. 53-70.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc-Rio, 2006.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de teoria elementar da música*. São Paulo: Editora Ricordi, 1961.

LE GOFF, Jacques. *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEITÃO, Rui. Como a Paraíba viveu o ano de 1968. Disponível em: <http://www.wscom.com.br/blog/rui_leitao/blog/filtro/2012/valor/01>. Acesso em: 10 mai. 2015.

LIMA, Raquel Sousa. O conceito de cultura em Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das ideias de materialismo cultural e experiência. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/edic_passadas/V8/artigo02.htm>. Acesso em: 30 mai. 2015.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, jul.-dez. 2004, p. 46-55.

LUNA, João Carlos de Oliveira. *O Udigrudi da Pernambucália: História e Música no Recife (1968-1976)*. 2010. 207 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco.

MARSICANO, Alberto. Visagens Nordestinas. In: PESSOA, Augusto & CABRUÊRA. *Nordeste Desvelado / Nordeste Oculito*. João Pessoa: Independente, 2012. Livro de fotografias e CD Stereo (10 faixas).

MELLO, Zuzi Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MONTENEGRO, Antonio. “Memórias, percursos e reflexões”. *Saeculum*. João Pessoa, DH/PPGH/UFPB, Jan/Jun 2008, N. 18, p. 187-208.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

MOTTA, Márcia Maria Menendes. História, memória e tempo presente. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 21-36.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. Fontes Audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 231-290.

_____. História e música popular: um mapa de leituras e questões. *Revista de História*, n. 157, 2007, p. 153-171.

_____. 1964: *História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2015.

NASCIMENTO, Talita Hannah Cabral. *Do fragmento à reorganização: movimento estudantil na UFPB (1975-1979)*. 2015. 120 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

_____. Construindo a importância política: movimento estudantil em João Pessoa no contexto da distensão política (1976-1979). In: DANTAS, Éder; NUNES, Paulo Giovanni Antonino & SILVA, Rodrigo Freire de Carvalho (orgs.). *Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba: história, memória e construção da cidadania*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

NUNES, Paulo Giovanni Antonino. *O Partido dos Trabalhadores e a política na Paraíba: construção e trajetória do partido no Estado (1980/2000)*. João Pessoa: Sal da Terra, 2004.

NUNES, Paulo Giovanni Antonino. Golpe civil-militar na Paraíba: repressão e legitimação. In: DANTAS, Éder; NUNES, Paulo Giovanni Antonino & SILVA, Rodrigo Freire de Carvalho (orgs.). *Golpe civil-militar e ditadura na Paraíba: história, memória e construção da cidadania*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.

OLIVEIRA, Juliana Barros de. *O bairro de Jaguaribe na memória dos seus moradores idosos*. 2012. 261 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura?*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, p. 103-112.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

RAMOS, Manuela Fonsêca. *Na levada do pandeiro: a música de Jackson do pandeiro entre 1953 e 1967*. 2012. 144 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

RAYMUNDO, Sônia Marta Rodrigues. A influência do baião no repertório erudito brasileiro para contrabaixo. *Anais do XII Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Salvador, s. n., s. d., 1999, p. 1-8. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/RAYMUNDO.PDF>. Acesso em: 02 out. 2013.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SACCONI, Luiz Antonio. *Minidicionário Sacconi da língua portuguesa*. 2 ed. São Paulo: Escala Educacional, 2007.

SANTOS, Kywza Joanna Fideles P. dos. O *reggae* como expressão da negritude moderna na música popular brasileira. *Anais do MUSICOM I, II, III e IV*. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2013. Disponível em: < http://musica.ufma.br/musicom/trab/2010_GT2_02.pdf >. Acesso em 04 out. 2013.

SANTOS, Roderick Fonseca dos. *Cinco abordagens sobre a identidade da rabeca*. 2011. 97 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, 2010, p. 167-182.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEVERO, George Glauber Félix. *Música experimental na performance do grupo paraibano Jaguaribe Carne*. 2013. 170 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba.

SILVA, Francisco Saraiva da. *Guinga e Elomar: a presença do violão solístico na gênese da Canção*. Disponível em: < http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/ata/pos/ppgmus/francisco_saraiva-performance.pdf >. Acesso em: 12 abr. 2015.

SOUSA, Leila Lima de. O processo de hibridação cultural: prós e contras. *Revista Eletrônica Temática*. S. l, s. n, ano IX, n. 03, p. 1-8, mar. 2012. Disponível em: < http://www.insite.pro.br/2013/Janeiro/processo_hibridacao_cultural.pdf >. Acesso em: 29 set. 2013.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TEIXEIRA, Lays Honório & MONTENEGRO, José Benjamim. O espaço teatral como lugar de militância durante a ditadura militar. In: Encontro Estadual de História – Poder, memória e resistência: 50 anos do golpe de 1964, XVI, 2014, Campina Grande. *Anais...* Disponível em: < <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/anpuhb/XVI/paper/viewFile/2444/486> >. Acesso em: 11 mai. 2015.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. Hibridismos do Mangue: Chico Science e Nação Zumbi. *Musimid*, São Paulo, s. n, s. d, 2008, p. 1-12. Disponível em: < <http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Herom%20Vargas.pdf> >. Acesso em: 01 out. 2013.

_____. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, Brasília, v. 15, n. 2, maio/ago. 2012.

_____. Os hibridismos na música popular da América Latina. Disponível em: < <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/f/fd/GT5Texto007.pdf> >. Acesso em: 01 out. 2013.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo*. São Paulo: UNESP, 2011.

_____. *A política e as letras*. São Paulo: UNESP, 2013.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

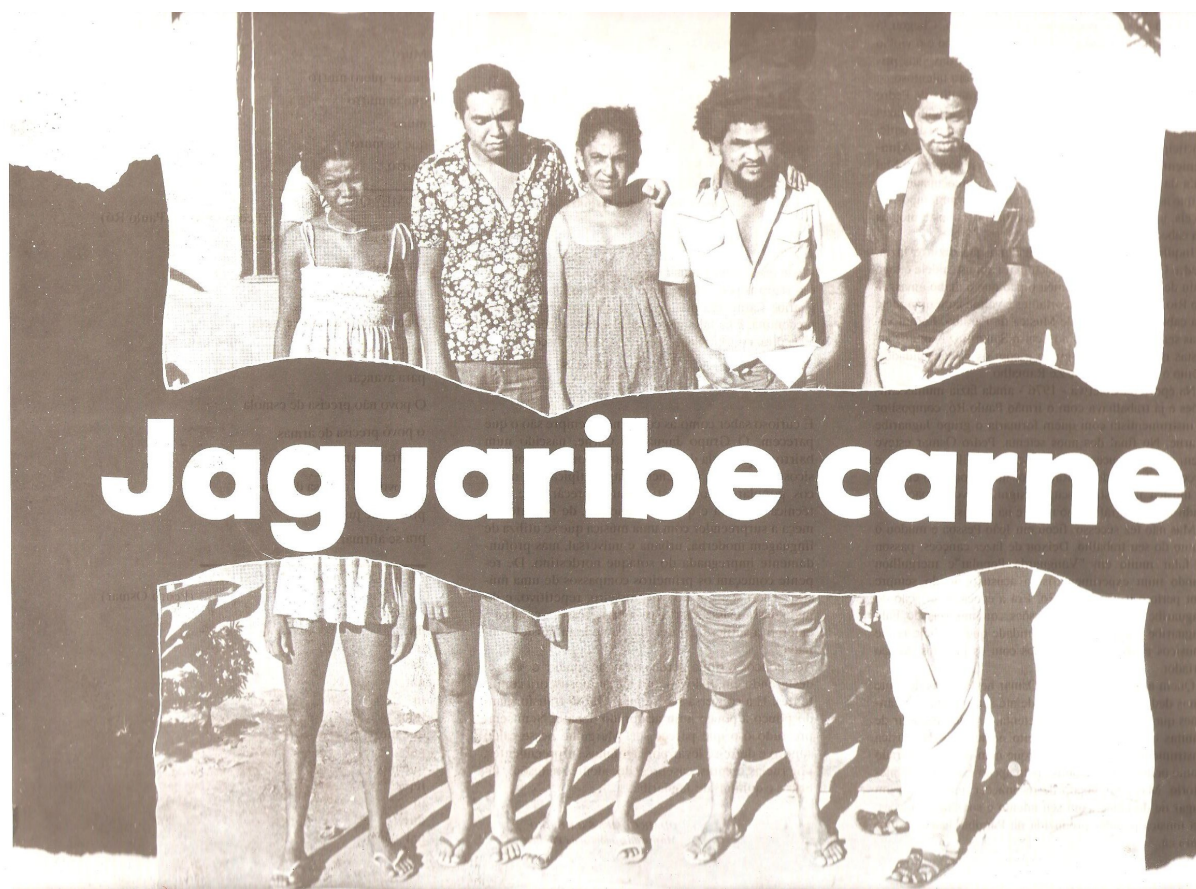
_____. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (org). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

ANEXOS

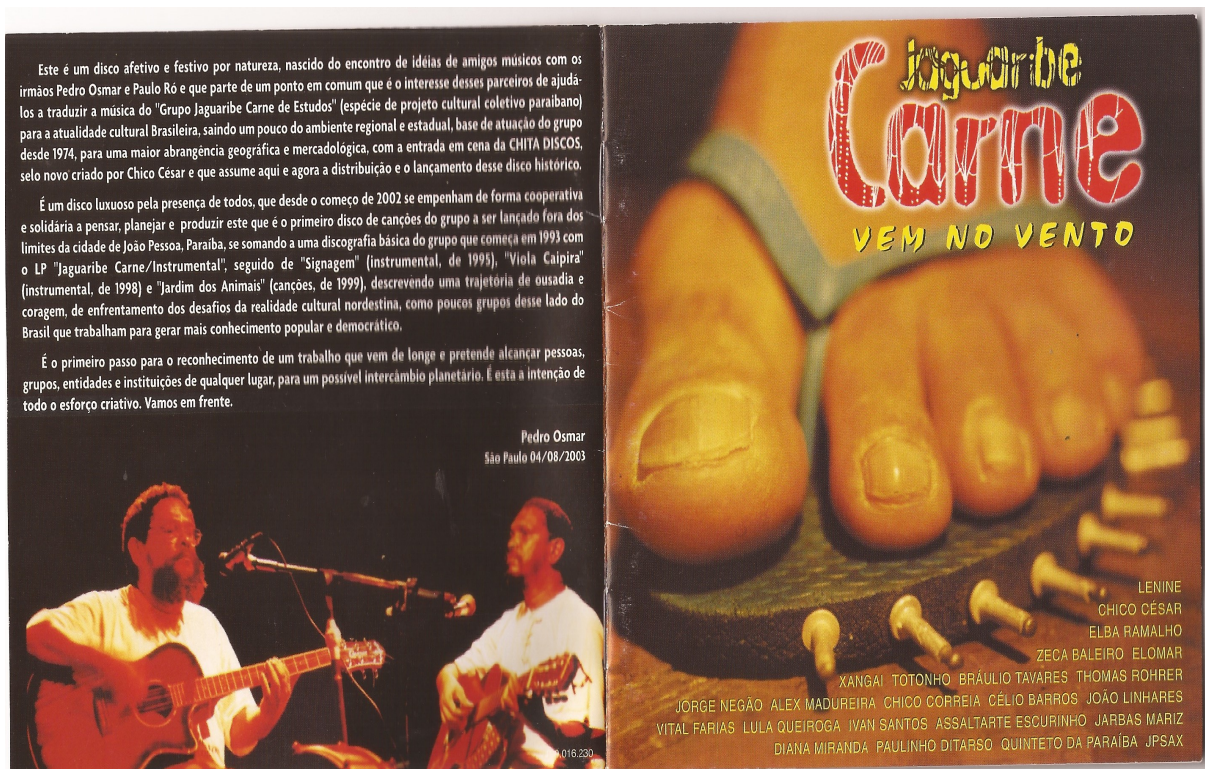
ANEXO A – Foto do encarte do disco *Jaguaribe Carne Instrumental*

ANEXO B – Capa e última folha do encarte do disco *Vem no Vento*

ANEXO C – Fotos do encarte do disco *Vem no Vento*



Anexo A – Foto do encarte do disco *Jaguaribe Carne Instrumental*. Da esquerda para a direita: Maria Augusta (irmã), Osias (irmão), Maria Isabel (mãe), Pedro Osmar e Paulo Ró. Foto: Gustavo Moura (Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa Musical da Funesec).



Anexo B – Capa e última folha do encarte do disco *Vem no Vento*. À esquerda: Última folha do encarte, com foto dos irmãos Pedro e Paulo e um texto escrito por Pedro Osmar. À direita: Capa do disco *Vem no Vento* (imagens disponibilizadas por Marcelo Macedo).



Anexo C – Fotos do encarte do disco *Vem no Vento*. Este ensaio fotográfico traz a banda-base responsável pelas gravações de *Vem no Vento*. Em pé (da esquerda para a direita): Paulo Ró, Hermes Medeiros e Xisto Medeiros. Sentados: Helinho Medeiros, Marcelo Macedo e Pedro Osmar. Fotos: Gustavo Moura (imagens disponibilizadas por Marcelo Macedo).

